

PQ2247.D78



a31187



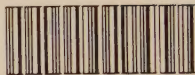
003060918b

B
1
1
2
33
7-14

PQ2247.D78



a31187



003060918b

UNIVERSITY OF WATERLOO



LIBRARY


CALL No.


PQ
2247
D78

Dumesnil, René

En marge de Flaubert

4735

 Withdrawn
University of Waterloo



Digitized by the Internet Archive
in 2025

EN MARGE DE FLAUBERT

DU MÊME AUTEUR :

- FLAUBERT. — Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1905, épuisé.
- AUTOUR DE FLAUBERT (en collaboration avec René Descharmes), 2 volumes, *Mercur de France*, 1912.
- L'ABSENCE, roman, Fasquelle, 1919.
- LE RYTHME MUSICAL, essai historique et critique, *Mercur de France*, 1921.
- LA TRAPPE D'IGNY, RETRAITE DE J.-K. HUYSMANS (avec des bois de P.-A. Bouroux), A. Morancé, 1922.
- QUATRE HISTOIRES COULEUR DES SAISONS, *Librairie de France*, 1924.
- LE MONDE DES MUSICIENS, G. Crès, 1924.
- CINQUANTE ANS DE MUSIQUE FRANÇAISE : L'ENSEIGNEMENT, *Librairie de France*, 1926.
- SAINT-MARTIN (La Vie et les Œuvres de quelques grands saints), *Librairie de France*, 1927.
- LE DON JUAN DE MOZART (collection des « Grandes Œuvres Musicales », *Librairie de France*), 1927.
- LA MUSIQUE ROMANTIQUE EN FRANCE (Le Musée Romantique. Éditions du Trianon), 1928.
- LA PUBLICATION DE MADAME BOVARY. — Collection « Les Grands Événements Littéraires », Malfère, 1928.

EN PRÉPARATION :

- LES RIDICULES DU TEMPS (Editions du Trianon).
- RICHARD WAGNER (Edition Rieder).
- LE CONCERTO, roman.

RENÉ DUMESNIL

EN
MARGE
DE
FLAUBERT



IN OFFICINA SANCTANDREANA

1399.13

LIBRAIRIE DE FRANCE, 110 BD. ST-GERMAIN. PARIS.

1928

Property of the Library
University of Waterloo

*Tous droits de reproduction,
de traduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.
: : Copyright 1929 by : :
: : Librairie de France : :*

On n'ose, et certes on ne peut, quitter certains livres comme on se sépare d'un fâcheux, brusquement, ou comme on laisse partir sans montrer de regret, un visiteur importun. Au contraire les livres que nous aimons depuis longtemps, nous ne prenons congé d'eux qu'avec peine, nous nous attardons sur leur dernière page, et nous demeurons en leur compagnie un long moment, comme si quelque dialogue se poursuivant avec leurs personnages prolongeait notre lecture. Alors, on épilogue et l'on glose ; on cherche à mieux comprendre le sens des mythes, à pénétrer les intentions voilées sous le vêtement des mots et la parure des phrases ; un peu de l'âme de l'auteur se découvre, et l'on rêve.

C'est l'écho de ces conversations muettes, de ces tête-à-tête avec les œuvres de Flaubert, et singulièrement avec sa Correspondance que l'on trouvera dans les pages de ce volume, écrites pour ainsi dire, en marge de ses livres. Je ne les ai point rangées selon l'ordre chronologique qui va de Madame Bovary à Bouvard et Pécuchet, mais selon l'enchaînement des problèmes qu'un commerce déjà long a posés à mon esprit et que j'ai tenté de résoudre, ou tout au moins d'éclaircir ici.

CHAPITRE PREMIER

EN RELISANT L'ÉDUCATION SENTIMENTALE.

I

Il est un âge, a-t-on dit, où l'on préfère aux horizons nouveaux les sites maintes fois explorés, aux livres inédits, les œuvres déjà lues. Les lieux où l'on revient le plus volontiers sont ceux où nous appelle l'écho, toujours sonore ou affaibli déjà, des voix du passé, où nous ramènent des souvenirs de douleur ou de tendresse. Ainsi les livres qu'on reprend sont ceux qui sollicitent le cœur autant que l'esprit. Eux aussi, peuvent être plus lourds de mélancolie que de joie. Souvent on les connaît au point que la pensée devance le regard et que l'on achève mentalement la page dont on n'a lu que les premiers mots ; mais il n'importe : ces livres-là nous attirent, comme nous éprouvons l'envie d'une migration à certaines époques de l'année et à certains âges de la vie. Et nous allons prendre, selon qu'il fait un clair soleil ou que la brume obscurcit le jour, tel livre ou tel autre au rayon préféré.

L'Éducation Sentimentale n'est peut-être pas un de ceux qui gardent le plus de fidèles ; mais c'est un de ceux que l'on n'aime pas à demi. Image exacte de la vie, peinture minutieuse, à petits traits, où chaque lecteur, pourvu qu'il s'y applique, peut reconnaître, et sans flatterie, un aspect de

son vrai visage, l'œuvre de Flaubert dépasse la portée ordinaire des autres romans, même les plus forts et les mieux venus. Elle n'est point comme ces beautés qui séduisent au premier regard, ou comme ces paysages lumineux qui enchantent aussitôt qu'on les découvre ; ce n'est que lentement qu'elle livre ses charmes. Mais quand on a subi l'attrait, on n'échappe plus à sa séduction. On y revient, au bout d'un temps plus ou moins long, et l'on en demeure comme marqué.

* * *

L'idée de montrer de quels déboires et de quelles déceptions est faite une « éducation sentimentale » est l'une des plus anciennes que l'on puisse constater chez Flaubert. A vrai dire, elle hante son esprit avant même que soit achevée cette initiation du jeune romancier aux douleurs et aux joies de la vie.

Il a dix-sept ans à peine quand il écrit les *Mémoires d'un fou*, cette œuvre étrange et déjà si riche de talent, et pourtant ces pages chargées de pessimisme sont une autobiographie. « Ai-je vécu ? écrit-il. Je suis jeune, j'ai le visage sans ride et le cœur sans passion... » L'histoire est cependant bien une confession, qui, dans sa pensée, ne devait avoir qu'un seul lecteur, son ami, son *alter ego*, Alfred Le Poittevin. Il y conte son amour pour M^{me} Schlésinger, rencontrée à Trouville pendant l'été de 1836. Et nous voyons comment un enfant de quinze ans peut devenir follement épris d'une femme de vingt-six, en être jaloux, souffrir, ne rien dire de sa tendresse, éprouver tour à tour les espoirs les plus ardents et les chagrins les plus affreux ; et, malgré la puérilité parfois déconcertante de ces pages, malgré les réminiscences romantiques dont elles sont farcies, on y trouve une profondeur, une justesse,

un sens de la vie, et aussi un style, qui, déjà, sont d'un maître. Mais, chose plus troublante, la douce et pure héroïne de cette histoire est la même que l'exquise Marie Arnoux de l'*Éducation Sentimentale*. Elle est déjà, comme l'a très justement remarqué René Descharmes, le symbole de la femme dont l'adoration suffit à remplir toute une existence ⁽¹⁾. Trente ans plus tard, c'est cette image que Flaubert aura devant les yeux, ce sont les mots qu'il a dits — ou qu'il eût souhaité dire — à la bien aimée, qui reviendront sous sa plume : « Ah ! si j'avais été plus vieux ! — Non, moi un peu plus jeune... » et ses réponses aussi. Et les héros des *Mémoires d'un fou*, de même que Frédéric et Marie, s'imaginent une vie exclusivement amoureuse, « assez féconde pour remplir les plus vastes solitudes, excédant toutes joies, défiant toutes misères, où les heures disparaîtraient dans un continuel épanchement d'eux-mêmes, et qui ferait quelque chose de resplendissant et d'élevé comme la palpitation des étoiles ⁽²⁾ ».

Quatre années passent. Flaubert a quitté le lycée de Rouen, commencé son droit à Paris. Il n'est plus l'enfant timide des *Mémoires d'un fou*, mais un jeune homme à qui sourit un avenir plein de promesses. Il écrit pourtant *Novembre*, qui porte pour sous-titre « fragments de style quelconque » et qui est comme un commentaire de ce cri de détresse que les *Mémoires d'un fou* nous avaient déjà fait entendre : « Il n'y a pas plus de printemps dans mon cœur que sur la grande route, où le hâle fatigue les yeux, où la poussière se lève en tourbillons ». Ici encore l'héroïne s'appelle Marie. Mais elle est une courtisane, et à vrai dire, elle est une image de l'auteur lui-même,

(1) René Descharmes, *Flaubert, sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*. Paris, Ferroud, 1909, p. 79. .

(2) *L'Education Sentimentale*, deuxième partie, ch. VI. p. 327, édition du Centenaire.

car c'est par la bouche de cette femme qu'il nous livre le secret de son tourment. Blasée sur les plaisirs des sens, elle poursuit, elle appelle désespérément l'amour sans l'atteindre jamais. Au contraire, l'âme de son partenaire n'est plus, pour ainsi dire, qu'une chose morte, et qui demeure enfermée en un corps exigeant, infatigable, inassouvi. Et la conjonction de ces deux êtres fait naître en eux un désir impérieux de changer de rôle. Ils n'y peuvent réussir et se désespèrent. Changer de rôle, se fuir soi-même, qui donc ne l'a jamais souhaité, mais qui le souhaitera jamais plus ardemment que Flaubert ? Cette hantise va être celle de toute sa vie, et toute sa vie, il travaillera à s'en libérer en l'exprimant sous les formes les plus diverses. C'est elle qui, à deux reprises, en 1849 et en 1856, lui dictera cette phrase qui revient, presque la même, dans les deux premières versions de la *Tentation de Saint Antoine* : « O Luxure, tu circules en liberté, belle et levant la tête ; à tous les carrefours de l'âme, on retrouve ta chanson, et tu passes au bout des idées comme la courtisane au bout des rues. Le désir sous tes pas se lève d'entre les pavés, des rêveries charmantes s'entr'ouvrent comme des fleurs aux plis remuants de ta robe, et quand tu la retires, on a des éblouissements comme si ta chair était un soleil ; mais tu ne dis pas les ulcères qui rongent ton cœur, et l'immense ennui qui supprime de l'amour... Moi, j'ai vu suer ton fard sous les efforts que tu faisais pour avoir du plaisir ». La chanson de la Luxure ? Flaubert bien souvent l'a entendue qui imposait à son esprit l'obsession des désirs insatisfaits et berçait sa nostalgie de ce pays solitaire où, pour les amants, « les heures disparaissent dans un continu épanchement d'eux-mêmes ». Car il y a presque toujours conflit entre les insatiables ardeurs de l'amour physique et les besoins du cœur, tout aussi impérieux et plus déchirants, puisqu'il est si rare, le parfait accord des

âmes, des sens et des esprits. Ainsi éclairé, son *Novembre* apparaît comme une sorte d'esquisse élémentaire des données qui lui serviront vingt-cinq ans plus tard à construire l'*Education Sentimentale* ; car il y a dans ces deux personnages — la fille et son amant de hasard — une véritable préfiguration des héros qui seront, eux aussi, pétris de sa chair et animés de son esprit, bien qu'il ait, entre temps, fait de l'objectivisme un dogme irréfragable. L'indécision de Frédéric, ses élans vers Marie Arnoux, ses grandes aspirations vers un amour idéal et pur, et puis ses déceptions, ses révoltes, les consolations et l'oubli qu'il demande à l'amour vénal dans les bras de Rosannette, tout cela est déjà — les idées du moins — en puissance dans *Novembre*. Il y a même des phrases que nous retrouvons transposées à peine dans la version définitive de l'*Education*. Ainsi, en 1842, Flaubert écrit : « Marie ne me parla plus quoique je restasse bien encore une demi-heure avec elle ; elle songeait peut-être à l'amant absent. Il y a un instant dans le départ, où par anticipation de tristesse, la personne aimée n'est déjà plus avec nous ». Ne percevons-nous pas un écho de cette phrase dans le célèbre passage de l'*Education* : « Tous les deux ne trouvaient plus rien à se dire. Il y a un moment dans les séparations où la personne aimée n'est déjà plus avec nous ⁽¹⁾ ».

Troisième ébauche, enfin : l'année suivante, il entreprend un grand roman, sur la première page duquel il trace ces mots : l'*Education Sentimentale*, car cette fois, le titre est trouvé. Et ce titre, ce n'est pas à la légère que Flaubert l'a choisi : ces deux mots précisent exactement son dessein. Il s'agit pour lui de nous conter ce que définira mieux encore le sous-titre adjoint seulement à l'œuvre définitive en 1869, « histoire

(1) *Premières œuvres* : *Novembre*, p. 441. — *L'Education Sentimentale*, p. 507, (Édition du Centenaire).

d'un jeune homme», et ce n'est pas trop d'un livre de quatre cents pages pour nous la dire. Mais ce roman, comme les ébauches qui l'ont précédé, va pourtant demeurer enseveli dans un dossier, jusqu'au jour où l'en tirera, trente ans après la mort de Flaubert, M. Louis Bertrand.

A vrai dire, ce n'est pas un jeune homme, mais deux jeunes gens que Flaubert met en scène. Quelle est la raison de ce dédoublement? Peut-être l'*homo duplex*; peut-être semble-t-il à l'auteur plus commode de préciser par des effets de contraste les multiples aspects de l'âme humaine. Peut-être encore obéit-il à quelque obscure sollicitation de son instinct parodique qui le pousse à se mettre en scène avec son ami Le Poittevin — ou plutôt Du Camp ⁽¹⁾, comme plus tard, il se

(1) Henry dans le roman. Flaubert prête à Jules quelques traits de son propre caractère, surtout dans les dernières pages du livre. Dans une lettre du 16 janvier 1852, à Louise Colet, il fait ainsi lui-même la critique de ce livre : « Je suis étonné, chère amie, de l'enthousiasme excessif que tu me témoignes pour certaines parties de l'*Education* ; elles me semblent bonnes, mais pas à une aussi grande distance des autres que tu le dis : en tous cas, je n'approuve point ton idée d'enlever du livre toute la partie de Jules pour en faire un ensemble. Le caractère de Jules n'est lumineux qu'à cause du contraste d'Henry ; un des deux personnages isolé serait faible. Je n'avais d'abord eu l'idée que de celui d'Henry, la nécessité d'un repoussoir m'a fait concevoir celui de Jules. Les pages qui t'ont frappée (sur l'Art, etc.) ne me semblent pas difficiles à faire. Je ne les referai pas, mais je crois que je les ferais mieux ; c'est ardent, mais ça pourrait être plus synthétique. J'ai fait depuis des progrès en esthétique, ou du moins, je me suis affermi dans l'assiette que j'ai prise de bonne heure. *Je sais comment il faut faire*. Oh mon Dieu ! si j'écrivais le style dont j'ai l'idée, quel écrivain je serais !... L'*Education Sentimentale* a été, à mon insu, un effort de fusion entre les deux tendances de mon esprit (il eût été plus facile de faire de l'humain dans un livre et du lyrique dans un autre). J'ai échoué, quelques retouches que l'on donne à cette œuvre (je les ferai peut-être) elle sera toujours défectueuse, il y manque trop de choses et c'est toujours par l'*absence* qu'un livre est faible. Une qualité n'est jamais un défaut, il n'y a pas d'excès ; mais si cette qualité en mange une autre, est-elle toujours une qualité ? En résumé, il faudrait pour l'*Education* réécrire, ou du moins recaler l'ensemble, refaire deux ou trois chapitres, et, ce qui est le plus difficile de tout, écrire un chapitre qui manque, où l'on montrerait

divertira, et dans la même mesure, c'est-à-dire en opérant de manière à rendre les portraits méconnaissables, à prêter à Bouvard et Pécuchet quelques traits empruntés au même Flaubert, non plus adolescent, mais vieilli, et à son ami Louis Bouilhet. Mais à eux deux, ces jeunes hommes, Henry et Jules, nous offrent quelques-uns des éléments que nous retrouverons plus tard en Frédéric Moreau : « Rien ne serait plus faux que de soutenir qu'il joua la comédie vis-à-vis d'aucune de ses maîtresses, il les avait aimées réellement chacune l'une après l'autre, il avait été tour à tour presque mystique dans sa première passion, bambocheur et farceur dans la seconde, littéraire et élégiaque dans la troisième ; tout le monde n'a-t-il pas envie de danser à la noce en entendant les violons et envie de pleurer à l'enterrement en suivant le corbillard, quoiqu'on se moque aussi bien de la mariée que du défunt ? C'est que notre gaieté naturelle est excitée par la gaieté qui vient à notre rencontre, et notre tristesse innée par la tristesse que nous trouvons sous nos pas ». Remarque profonde : nous verrons pareillement Frédéric s'émouvoir auprès de Rosannette, à Fontainebleau, et Rosannette elle-même... Mais poursuivons : « La vie se passe ainsi en sympathies trompeuses, en effusions incomprises ; ceux qui s'endorment dans la même couche y font des rêves différents, on rentre ses idées, on refoule son bonheur, on cache ses larmes ; le père ne connaît pas son fils, ni l'époux son épouse, l'amant ne dit pas tout son amour à sa maîtresse, l'ami n'entend pas l'ami, — aveugles qui, au hasard, tâtonnent dans les ténèbres

comment, fatalement, le même tronc a dû se bifurquer, c'est-à-dire pourquoi telle action a amené ce résultat dans ce personnage plutôt que telle autre. Les causes sont montrées, les résultats aussi, mais l'enchaînement de la cause à l'effet ne l'est point. Voilà le vice du livre, et comment il ment à son titre. » (*Correspondance*, I. P. 415-416, édition du Centenaire.)

pour se rejoindre, et qui se heurtent et se blessent quand ils se sont rencontrés (1)... »

Cette première *Education Sentimentale* est l'un des ouvrages les plus longs que Flaubert ait écrits. Son talent s'y affirme plus nettement encore que dans les *Mémoires d'un Fou* et que dans *Novembre*, et bien des passages de ce livre n'eussent pas été indignes d'être publiés par l'auteur de *Madame Bovary*. Mais on voit bien en le lisant ce qui retint Flaubert de le livrer à l'impression : ce livre-là échappe encore trop à la règle de l'objectivité ; l'auteur s'y montre à nous, parle directement sans le moindre scrupule et sans songer jamais à nous cacher sa personnalité.

Il est tout simple de croire que cette évolution de ses idées, ou plutôt cette transformation, qui lui fait modifier jusqu'au sujet même du roman chaque fois qu'il reprend ces thèmes à plusieurs années d'intervalle, c'est uniquement sous l'influence de l'âge qu'elle s'opère. Et certes, à vingt ans, ou même à trente, on ne regarde pas la vie du même oeil qu'on la voit à quarante-cinq ans, âge auquel Flaubert entreprend d'écrire la version définitive de l'*Education Sentimentale*. Mais cette explication ne suffit pas à rendre compte de l'énorme distance qui sépare chacun des points de vue auxquels il s'est successivement placé, car, au fond, ses idées sur les questions essentielles varient assez peu en apparence : il a dès l'adolescence ce pessimisme total que nous le verrons professer tout au long de sa correspondance ; mais il s'en faut néanmoins que sa façon de comprendre les faits et de juger les hommes demeure invariable (2). On l'a dit avec grande

(1) L'*Education Sentimentale* (1843-1845), pp. 256 et 271 (édition du Centenaire).

(2) En octobre 1853, il écrit à Louise Colet : « J'ai relu *Novembre* mercredi par curiosité. J'étais bien le même particulier, il y a onze ans qu'aujourd'hui... Cela

raison, il n'est que les êtres dénués d'intelligence pour ne changer jamais. Et entre les *Mémoires d'un jou* (1838), entre la première version (1845) et la seconde *Education Sentimentale* (1869), que de changements ! C'est que, bien qu'il affecte dans la première un détachement « objectif » de toutes choses, Flaubert demeure encore à ce moment foncièrement romantique et même lyrique. Il traite le sujet comme l'eût traité Musset, il y met tous les défauts qu'il reprochera quelques années plus tard à celui-ci. Et même il enchérit, s'efforçant d'étaler une sécheresse qui ressemble parfois au cynisme. Au contraire, dans la version définitive, parvenu depuis longtemps — du moins le croit-il — à cette impassibilité dont il s'est fait un dogme, il ne peut empêcher sa prose de nous révéler à son insu toute la tendresse de son cœur. Dans la jeunesse, ce pessimisme qu'on affiche volontiers est tout en surface ; on affecte de douter de tout, et singulièrement des choses les plus ordinairement respectées. Mais le pessimisme qui trouve dans la seconde *Education Sentimentale* son expression parfaite, est bien celui d'un homme désabusé, pour ainsi dire, en profondeur. Et ce qui permet de mesurer cette différence, c'est le ton des deux livres. C'est en vain que nous chercherions dans le second des tirades sarcastiques comme celles-ci (et tant d'autres qui abondent dans le premier) : « C'était un de ces hommes du grand troupeau, ni bons ni méchants, ni grands ni trop petits, avec une figure comme tout le monde et un esprit comme les autres, se croyant raisonnables, et

m'a paru tout nouveau tant je l'avais oublié, mais ce n'est pas bon. Il y a des monstruosité de mauvais goût, et en somme l'ensemble n'est pas satisfaisant. Je ne vois aucun moyen de le récrire, il faudrait tout refaire ; par ci par là, une bonne phrase, une bonne comparaison, mais pas de *tissu de style*. Conclusion *Novembre* suivra le chemin de l'*Education Sentimentale*, et restera dans mon carton avec elle indéfiniment. Ah ! quel nez fin j'ai eu dans ma jeunesse de ne pas le publier ! » (*Correspondance* II, p. 146.) (édition du Centenaire).

cousus d'absurdités, se vantant d'être sans préjugés, et pétris de prétentions, parlant sans cesse de leurs jugements, et plus étroits qu'un sac de papier qui se crève dès qu'on y veut faire entrer quelque chose ; qui ne battent personne parce qu'ils ne sont pas nés violents, n'assassinent pas parce qu'ils ont horreur du sang, ne volent pas parce qu'ils n'ont besoin de rien, ne se grisent pas parce que le vin leur fait mal ; qui craignent un peu Dieu quand il tonne, et plus encore le diable quand ils meurent ; qui veulent que vous ayez leur opinion, leur goût, que vous épousiez leur intérêt, que vous parliez leur langue, portiez leur costume, soyez de leur pays, de leur ville, de leur rue, de leur maison, de leur famille, et qui, sans doute, au fond d'eux-mêmes, se trouvent néanmoins doux, humains, sobres, tempérants, moraux, patriotes et vertueux, regardant certaines choses élevées comme des niaiseries, mais en prenant au sérieux bien plus de bouffonnes, à commencer par eux-mêmes. En connaissez-vous ainsi ? En avez-vous vu quelquefois — ne fût-ce que vous-même par hasard — avoir horreur des araignées et épouser des vieilles femmes ⁽¹⁾ ? ... »

Mais si nous n'y trouvons plus de ces longs sarcasmes, où l'auteur, se mettant lui-même en scène et prenant directement la parole, fait la nique au lecteur, nous découvrons dans la version de 1869 quantité de phrases d'une plénitude de pensée et d'une richesse d'expression que bien peu de prosateurs ont égalées ; celle-ci, par exemple, qui résume l'égoïste joie éprouvée par Frédéric et Deslauriers quand Dussardier les réunit après une longue brouille, et qui exprime l'effacement de Dussardier lui-même : « Ils étaient aussi liés qu'autrefois, la même, ils avaient tant de plaisir à se trouver ensemble, que et présence de Dussardier les gênait. Sous prétexte de rendez-

1) *L'Education Sentimentale* (1843-1845), p. 176, édition du Centenaire.

vous, ils arrivèrent à s'en débarrasser peu à peu. *Il y a des hommes n'ayant pour mission parmi les autres que de servir d'intermédiaires : on les franchit comme des ponts, et l'on va plus loin* (1)...» Ces phrases-là, pour les écrire, il faut autre chose que le coup d'œil d'un adolescent sur la vie ; il faut, sous l'habileté du style, toute une philosophie faite d'expériences douloureuses, une connaissance des hommes, et bien des tristesses subies. Mais chez Flaubert l'adolescent a déjà par instants la certitude de ce que sera l'artiste parvenu à l'âge mûr, car c'est dans la première *Education sentimentale* qu'il écrit ce passage, qui, appliqué à lui-même, semble une prophétie : « Insoucieux de son nom, indifférent du blâme qu'on lui adresse ou de l'éloge qu'il soulève, pourvu qu'il ait rendu sa pensée telle qu'il l'a conçue, qu'il ait fait son devoir et ciselé son bloc, il ne tient pas à autre chose et s'inquiète médiocrement du reste. Il est devenu un grave et grand artiste, dont la patience ne se lasse pas et dont la conviction à l'idéal n'a plus d'intermittences ; en étudiant sa forme d'après celle des maîtres, et en tirant de lui-même le fond qu'elle doit contenir, il s'est trouvé qu'il a obtenu naturellement une manière neuve, une originalité réelle. C'est la concision de son style qui le rend si mordant, c'est sa variété qui en fait la souplesse ; sans la correction du langage, sa passion n'aurait pas tant de véhémence, ni sa grâce tant d'attrait (2) ». C'est Jules que Flaubert définit ainsi. Mais le Jules de la première *Education Sentimentale*, c'est déjà le Frédéric de la seconde, et Frédéric, sous bien des rapports, c'est Flaubert lui-même. Seulement, Frédéric n'aura plus ces enthousiasmes, et Flaubert entreprenant de se peindre, bien loin de se flatter, s'abaissera comme à plaisir. Mais il gardera pour l'héroïne toute sa

(1) *L'Education Sentimentale*, p. 290, édition du Centenaire).

(2) *L'Education Sentimentale* (1843-1845), p. 281, édition du Centenaire.

tendresse, et si bien, qu'il la parera toujours du même charme, sans doute parce qu'à ses yeux, la dame de Trouville demeurera toujours telle qu'elle lui apparut alors qu'il avait quinze ans.

II

Ainsi s'explique la permanence de ce titre malgré le changement radical des sujets et des développements dans les deux livres.

Au moment où paraît l'*Education Sentimentale*, Flaubert est, depuis quelques années, reconnu par tous ses contemporains, admirateurs ou ennemis, pour le chef de l'école réaliste. Il est parvenu à l'apogée de son talent, où les critiques les mieux clairvoyants, d'accord en cela avec lui-même, voient le triomphe de l'objectivité et la prééminence de la beauté de la forme, et il a l'intention de nous donner un livre qui, plus encore que *Madame Bovary*, soit l'expression de ces théories et de cet art impersonnel. Et pourtant nous constatons que ce roman, entre tous ceux qu'il écrivit, est précisément celui qui nous livre le plus de sa personnalité. Chose plus étrange encore : s'il en est ainsi, ce n'est pas parce que l'*Education Sentimentale* en sa version définitive est, comme les *Mémoires d'un Fou* ou *Novembre* tout à l'heure, une autobiographie ou une confession transposée. Ici, c'est peut-être moins le contenu que le contenant, moins l'ensemble que les détails, moins le fonds que la forme, moins la fable que son expression qui trahissent la sensibilité de l'auteur, qui nous révèlent son caractère, ses idées et projettent sur son âme une lumière que la *Correspondance* elle-même ne fait point pâlir. Et ce serait un argument excellent pour qui voudrait démontrer que l'objectivité totale est impossible, puisqu'on ne saurait

faire œuvre d'écrivain sans révéler par le choix des mots, la construction de la phrase, l'agencement des périodes, les passions dont on est animé. Que l'auteur s'abstienne de prendre directement la parole, il ne lui est pourtant pas possible de demeurer absent de son œuvre. Il est telles phrases, comme celles-ci, au début de l'*Education Sentimentale*, qui font tenir dans leur raccourci, toute une confession : « Enfin le harpiste rejeta ses longs cheveux derrière ses épaules, étendit les bras et se mit à jouer. C'était une romance orientale, où il était question de poignards, de fleurs et d'étoiles. L'homme en haillons chantait cela d'une voix mordante ; les battements de la machine coupaient la mélodie à fausse mesure ; il pinçait plus fort ; les cordes vibraient et leurs sons métalliques semblaient exhaler des sanglots, et comme la plainte d'un amour orgueilleux et vaincu. Des deux côtés de la rivière, des bois s'inclinaient jusqu'au bord de l'eau ; un courant d'air frais passait ; Mme Arnoux regardait au loin d'une manière vague. Quand la musique s'arrêta, elle remua les paupières plusieurs fois comme si elle sortait d'un songe. Le harpiste s'approcha d'eux, humblement. Pendant qu'Arnoux cherchait de la monnaie, Frédéric allongea vers la casquette sa main fermée, et, l'ouvrant avec pudeur, il déposa un louis d'or. Ce n'était pas la vanité qui le poussait à faire cette aumône devant elle, mais une pensée de bénédiction où il l'associait, un mouvement de cœur presque religieux ⁽¹⁾... » Est-ce que la façon dont est exécuté ce morceau n'en dit pas bien long sur son auteur ? Et cette autre phrase : « Alors Frédéric se rappela les jours déjà loin où il enviait l'inexprimable bonheur de se trouver dans une de ces voitures, à côté d'une de ces femmes. Il le possédait ce bonheur-là, et n'en était pas plus joyeux ⁽²⁾ ».

(1) L'*Education Sentimentale*, p. 8, édition du Centenaire.

(2) L'*Education Sentimentale*, p. 252, édition du Centenaire.

Mais l'*Education Sentimentale* n'est pas seulement de tous les livres de Flaubert celui qui nous révèle davantage la personnalité de l'auteur, c'est encore, entre tous les romans du XIX^e siècle, celui qui nous révèle le plus exactement la personnalité, pourrait-on dire, de cette époque, son caractère, ses mœurs, les courants d'idées qui circulaient alors. C'est une vaste fresque dont aucun détail n'est inutile, et qui propose aux regards une vue complète de l'ensemble aussi bien que des particularités, des scènes et des situations caractéristiques d'une manière d'être et de sentir qui fut celle de ce temps. Flaubert est éminemment représentatif de cette époque ; il est, comme elle, une sorte de confluent de deux tendances : l'une qui le pousse vers les grands élans lyriques, les épanchements romantiques ; l'autre qui le sollicite à tout ramener à la mesure du réel, sans doute parce que l'idéal, comme le dit Amiel, ne doit pas se mettre tellement au-dessus du réel, qui, lui, a l'incomparable avantage d'exister. Le cadre qui enferme l'action de l'*Education Sentimentale* est celui des dernières années de la monarchie de juillet et de la deuxième République, époque singulière, où fermentent les passions politiques, où la bourgeoisie qui vient de conquérir le pouvoir, dix ans plus tôt, voit se dresser contre elle le prolétariat qui commence à prendre conscience de sa force. Les faubourgs s'agitent ; la province frémit à la moindre rumeur propagée de Paris. On est alors volontiers révolutionnaire en art et en littérature, ou du moins, on croit l'être, car on prend pour de grandes audaces et d'immenses progrès tout ce qui contredit les idées admises par les deux générations qui ont précédé celle qui parvient à l'âge mûr. Alors, comme aujourd'hui et comme en tous les temps, on est dupe des mots, on s'enthousiasme pour des phrases creuses, et l'on vit d'illusions. Dans la politique, un Regimbard, un Sénecal, sont des types comme

nous en trouvons encore et comme on en verra tant que les hommes fréquenteront les brasseries et les clubs ; dans le monde des affaires et de la finance, il y a toujours des Dambreuse et des Arnoux ; parmi les peintres, des Pellerin ; Hussonnet est encore la plaie des salles de rédaction ; et pourtant, tous ceux-ci sont bien de leur temps et non d'aujourd'hui. Mais ils ont une telle humanité que nous apercevons en eux les caractères permanents qui font, au lieu d'un personnage de roman destiné à mourir avec ses contemporains, un type qui survit à son siècle. Et que dire des protagonistes, Frédéric, Deslauriers, Mme Arnoux, Rosannette, Mme Dambreuse, Louise Roque ? Jamais roman plus large n'a offert au lecteur une telle quantité de figures pareillement marquées de traits caractéristiques. Oui, certes, on a coutume de préférer *Madame Bovary*, de prétendre que les véritables types créés par Flaubert sont plutôt Homais, le curé Bournisien, ou Bouvard et Pécuchet. Mais *Madame Bovary* est pourtant bien loin d'une pareille richesse. Le sujet est infiniment plus limité, la portée moindre (1). L'œuvre, si parfaite et si réussie qu'elle soit, n'a pas l'ampleur de *l'Education* ; elle prête moins à penser, et si l'anecdote qui en fait le fonds est traitée avec un art accompli, et qui lui donne une valeur psychologique considérable, encore peut-on estimer que cette histoire campagnarde et bourgeoise n'offre pas le même intérêt que le sujet de *l'Education*, qui nous entraîne dans tous les mondes, met en scène les personnages les plus divers, agite tous les problèmes politiques, sociaux, artistiques, littéraires qui ont été ceux

(1) M. Henri Bachelin remarque que *l'Education*, beaucoup plus que *Madame Bovary* et que *Bouvard*, « dans le même sens que les romans de Balzac, quoique à des titres un peu différents, est un document sur une époque. » Et il rappelle, « parce qu'elle a son poids, l'opinion de M. Georges Sorel disant qu'un historien désireux de connaître l'époque qui précéda le coup d'État, ne peut négliger un tel ouvrage. » (*Le Cinquantenaire d'un Livre, Comœdia*, 10 octobre 1919.)

pour lesquels se sont passionnés nos pères et qui nous passionnent encore aujourd'hui.

C'est une prétention fort arbitraire — et fort vaine — de vouloir assigner un rang aux chefs-d'œuvre, et de les classer comme des devoirs d'élèves, en leur donnant des notes. Je me garderai bien de dire qu'il faut préférer *L'Education Sentimentale* à *Madame Bovary* et à *Bouvard et Pécuchet*, pour ne la comparer qu'à ceux des ouvrages de Flaubert offrant avec elle quelque similitude. Je me garderai plus encore de prétendre qu'il n'y a rien, dans l'œuvre des autres grands romanciers du XIX^e siècle, et de Balzac singulièrement qui puisse être mis en balance avec *l'Education*. C'est toujours pour des motifs de convenance personnelle, en raison d'affinités plus ou moins conscientes, que l'on aime ou que l'on n'aime pas un livre ou qu'on lui préfère un autre livre. Mais le critique doit savoir admirer ce qu'il n'aime point, quand ce qu'il n'aime point est pourtant admirable (c'est Flaubert lui-même qui l'a dit), et l'on peut s'étonner que *l'Education Sentimentale* ait été si mal jugée par des critiques qui n'étaient pas des sots. Aucun des contemporains ne l'a comprise. Les articles qui ont été publiés quand elle parut nous stupéfient aujourd'hui ; et il n'y eut pas seulement des articles absurdes, il y eut le silence. Des années passèrent ; les biographes et les historiens de la littérature, Faguet, par exemple, tinrent le livre pour confus et manqué. Plus clairvoyant, M. Paul Bourget, dans ses *Essais de Psychologie Contemporaine* affirme que Frédéric Moreau qui, à vingt-deux ans, trouve que le bonheur mérité par l'excellence de son âme tarde bien à venir, « n'a pas si tort en effet, de considérer que cette âme est d'une qualité rare : parmi les objets qu'un homme, jeune et fier, peut désirer, il a choisi les plus réellement désirables, ceux dont la possession vaut vraiment qu'on vive : une grande puissance d'artiste,

un grand amour ». Mais M. Paul Bourget, ce disant, fait exception. Banville mis à part, qui osa, dans le feuilleton théâtral du *National*, le 29 septembre 1869, proclamer que l'*Education Sentimentale* était un chef-d'œuvre, et trouva moyen, entre deux comptes rendus de vaudevilles, d'écrire ces lignes : « Quand la platitude nous écrase, quand la banalité universelle nous écoëure, quand il semble que nous sommes résignés tout à fait à notre abaissement, tout à coup quelque grande manifestation du génie humain se produit, nous éclaire, nous brûle et nous sauve en nous rendant la conscience de nous-mêmes. Un grand écrivain, qui, pendant plusieurs années, s'est tenu à l'écart et a gardé le silence, préparant un livre longuement conçu, médité patiemment, religieusement exécuté dans la solitude, nous donne enfin son œuvre portant le sceau indestructible de la perfection, et nous avons l'*Education Sentimentale* de Gustave Flaubert ⁽¹⁾ ». Banville, donc, mis à part, aucun critique d'alors ne soupçonna la valeur du livre. Tous pensèrent avec Edmond Schérer « que ce n'était pas un roman, mais un récit d'aventures, des mémoires. A force d'être réaliste, il est réel, sans doute, mais à force d'être réel, il cesse de nous intéresser... Nous voyons passer devant nous des personnages, des scènes, mais comme au hasard... De quoi se compose la plus grande partie de la vie? De faits dont la cause échappe, et dont il ne sortira rien, de rencontres oiseuses, d'actions capricieuses ou inutiles. Formez un roman de tout cela, je vous en défie. Eh bien ! c'est ainsi que M. Flaubert a fait le sien ⁽²⁾ ». D'où vient donc cette méprise — j'allais dire injustice? Mais une méprise de cette importance, et aussi généralement commise, une injustice aussi complète et pour laquelle tarde aussi longtemps la revision du procès et le

(1) Article reproduit à la page 294 de *Critiques* (édition Fasquelle, 1917).

(2) *Le Temps*, 7 décembre 1869.

triomphe de la vérité, peuvent-elles résulter uniquement du hasard? N'ont-elles pas été causées plutôt par des raisons qui les rendaient en quelque sorte inéluctables?

Avant de répondre à ces questions, remarquons qu'il s'est trouvé quand même un petit nombre de gens et principalement d'artistes et d'écrivains, pour comprendre et pour aimer l'*Education Sentimentale* dès qu'elle fut publiée ou dans les années qui suivirent immédiatement sa publication. Ceux-là qui partageaient sur l'esthétique certaines idées de Flaubert, pensèrent avec Banville que c'était un maître livre, et pour quelques-uns qui s'appelaient Zola, Daudet, Maupassant, Huysmans, Paul Alexis, Mirbeau, Henry Céard, Léon Hennique, par exemple, ce livre devint même l'évangile. *Habent sua fata...* Le destin de ce roman était pareil sans doute à celui de certains hommes qui doivent subir un temps l'épreuve de la méconnaissance avant de rencontrer la gloire, souffrir d'abord l'incompréhension des critiques et l'indifférence de la foule, mais qui pourtant, finissent par soulever l'enthousiasme. Sur la formation littéraire d'une dizaine de jeunes gens qui, eux aussi, allaient devenir des romanciers, l'*Education Sentimentale* exerça donc une influence considérable, et si bien que dix ans plus tard, au lendemain de la mort de Flaubert, Banville pouvait écrire que « si de *Mme Bovary* était sorti tout le roman moderne, l'*Education* montrait par avance ce qui n'existerait que dans bien longtemps, le roman mystérieux comme la vie même, et se contentant, comme elle, de dénouements d'autant plus terribles qu'ils ne sont pas matériellement dramatiques (1). »

Voilà qui n'est déjà plus le dédain apparent que nous constatons tout à l'heure ; oserait-on bien affirmer qu'il ne vaut pas mieux qu'un livre déplaie à la foule et plaise cependant

(1) *Le National*, 17 mai 1880. Reproduit *loc. cit.* p. 152.

à une douzaine de lecteurs, (sans grand éclat ou même encore inconnus, mais qui vont devenir bientôt célèbres à leur tour, et qui devront une grande part de cette célébrité à l'action stimulante et pour ainsi dire fécondante de ce livre), que de plaire à tous et de n'inspirer rien ? L'obscurité d'Henri Beyle, à laquelle est promise la gloire de Stendhal, qui ne la préférerait à l'éclat qui brille autour de certains noms (ou de certaines œuvres) pour s'éteindre avant même que survienne la mort de ceux qui les portent ? Et c'est encore une chose extraordinaire que ceci : alors que l'*Education Sentimentale* n'obtient ni succès de vente ni succès d'estime, les œuvres qu'elle va susciter — celles qu'on pourrait appeler sa postérité directe — obtiendront d'emblée, et presque toutes, un assez grand nombre de lecteurs. On ne peut dire pourtant que ce soit parce que l'*Education Sentimentale* est un livre triste, parce que chacune de ses pages est marquée d'un pessimisme profond qu'il en est ainsi, car cela supposerait que les livres de Maupassant procèdent d'une autre théorie, que ceux d'Huysmans sont gais, que les uns et les autres ne dégagent pas le même parfum de mélancolie et d'amertume. Relisez *Pierre et Jean*, *A vau l'eau*, *la Fin de Lucie Pellegrin*, *Une Belle Journée*, *Golo*. Relisez *le Champ d'oliviers*, puis prenez un des contes réputés les plus amusants de Maupassant ou de Paul Alexis, *les Femmes du Père Lefebvre*, *Mouche*, ou encore *Ce Cochon de Morin*, et convenez qu'il n'est pas difficile de discerner sous cette apparente jovialité un fonds de pessimisme venu de l'*Education Sentimentale*. Même, ce pessimisme paraît encore aggravé dans nombre de contes de Maupassant, et la conversion de J.-K. Huysmans n'y changera rien : Durtal conserve les mêmes façons de sentir que M. Folantin.

Parmi tous ces « jeunes gens » comme les appelait Flaubert,

on tenait l'*Education Sentimentale* dans un respect quasi religieux ; plusieurs réalisèrent le tour de force de savoir par cœur ce roman en deux volumes, et l'une des distractions de Céard, en ses dernières années, fut d'imaginer une « fin », un dernier chapitre du livre préféré, où Frédéric et Deslauriers, las de tout et même de leurs souvenirs, constataient devant un feu qui ne voulait point reprendre que tout en ce monde n'est qu'illusions décevantes, — un pastiche d'un nihilisme plus désespéré et plus profond encore que celui de l'*Education*, gageure difficile, mais cependant tenue...

III

Un livre si plein d'amertume, mais si riche de saveur, ne peut guère séduire que des esprits mûrs. Et j'imagine que si Zola ne le leur avait quelque peu enseigné, les « jeunes gens » ne l'eussent peut-être point si fort aimé du premier coup.

Aujourd'hui même, l'*Education* plaît rarement d'emblée ; toujours, la plupart des lecteurs, à l'âge où l'on prend connaissance des chefs-d'œuvre, lui préfèrent *Madame Bovary*. Ce n'est presque jamais avant la seconde ou même la troisième lecture que le charme opère. Mais combien peu relisent jusqu'à trois fois le même livre, surtout quand ce livre, ils ne l'ont pas aimé (1) ?

(1) Dans l'excellent article publié dans *Comœdia* à l'occasion du Cinquantenaire de l'*Education Sentimentale*, et déjà cité, M. Henri Bachelin remarquait ceci : « Il y a de la joie dans *Madame Bovary*, une ironie féroce dans *Bouvard*, d'éclatantes couleurs dans la *Tentation*, *Salammbô*, etc. Il y a certaines consolations dans *Un Cœur Simple*. Dans l'*Education*, rien de cela. Et pourtant, et peut-être même précisément pour ce motif, c'est une des plus belles œuvres de notre littérature, et Rémy de Gourmont n'eut point tort de l'appeler notre *Odyssée*,

Pour ceux qui se laissent prendre, le plaisir s'avive à chaque lecture nouvelle : on aperçoit des aspects inattendus, et tout devient lumineux dans cette grisaille, tout devient sujet à méditations et à rêveries dans ce livre dont chaque page semble chargée de toute l'expérience et de toute l'observation humaines. On y retrouve mille souvenirs, et que l'on croit personnels ; on s'en grise, et chaque fois qu'on le prend, on le savoure mieux et plus longuement. Car l'*Education Sentimentale* est pareille à ces fruits dont la pulpe savoureuse est recouverte d'une écorce hérissée de pointes : il faut plusieurs expériences pour apprendre à extraire la chair exquise sans se piquer les doigts, et beaucoup qui n'en ont point la patience, les rejettent ou les dédaignent.

Et c'est là sans doute la raison de l'insuccès relatif du roman au moment qu'il parut : les contemporains ne pouvaient guère juger avec équité un livre pareillement en avance sur son temps. Bien peu étaient capables, en effet, de regarder leur époque et de la comprendre avec le désintéressement de la postérité. Car le romancier, par un effort qui nous étonne encore, est parvenu à se hausser si bien qu'il a dominé son temps et qu'il a pu le contempler avec la sérénité d'un historien des siècles futurs, que le spectacle des passions mortes ne saurait plus émouvoir. Mais, — et c'est là le prodige, — créant les personnages qui les incarnent, ces passions,

et « le plus beau poème de la langue française ». Devant cette grisaille, qui n'est qu'apparente, s'effacent la pourpre et l'ocre des paysages africains et le vert éclatant des prairies normandes. Mais je crois qu'il faut une certaine maturité d'esprit pour situer l'*Education* au rang qu'elle mérite dans l'œuvre de Flaubert, c'est-à-dire au tout premier. A partir du jour où l'on commence à s'initier à la littérature, on préfère successivement de Flaubert, les grandes évocations légendaires et historiques, puis les descriptions de vie moderne, puis, par réaction naturelle, la farce ironique et douloureuse de *Bouvard*, et qu'enfin, cessant d'osciller d'un extrême à l'autre, on voit toutes ses préférences aller à l'*Education*. »

l'impassible Flaubert nous a livré le secret de son cœur ; et, du même coup, en donnant le jour à des êtres aussi profondément humains, il a créé un livre immortel.

Ne dirait-on pas qu'il pressentait le sort du roman qu'il devait écrire vingt-cinq ans plus tard, quand, dès janvier 1845, il terminait la première *Education Sentimentale* par ces lignes prophétiques, qui s'appliquent si bien à lui-même et à son œuvre : « Arrêtant l'émotion qui le troublerait, il sait faire naître en lui la sensibilité qui doit créer quelque chose ; l'existence lui fournit l'accidentel, il rend l'immuable ; ce que la vie lui offre, il le donne à l'Art ; tout vient vers lui, et tout en ressort, flux du monde, reflux de lui-même. Sa vie se plie à son idée, comme un vêtement au corps qui le recouvre ; il jouit de sa force par la conscience de sa force ; ramifié à tous les éléments, il rapporte tout à lui, et lui-même tout entier il se concrétise dans sa vocation, dans sa mission, dans la fatalité de son génie et de son labeur, — panthéisme immense, qui passe par lui, et réapparaît dans l'Art... Qu'importe le succès ! En est-elle moins belle, la chanson du rossignol, pour n'être point entendue ? en est-il moins suave, pour n'être pas aspiré par des narines, le parfum que les fleurs, habitantes des régions inaccessibles, laissent s'évaporer dans l'air et monter vers le ciel ? »

CHAPITRE II

BOUVARD ET PÉCUCHET SONT-ILS DES IMBÉCILES ?

I

Las de toutes leurs tentatives avortées, rebutés par des essais sans nombre et tous également malheureux, injuriés par les ingrats Chavignollais qu'ils convient à une conférence, devenus ennemis d'un peuple dont ils souhaitaient pourtant le bien, menacés enfin d'arrestation, Bouvard et Pécuchet conviennent que les meilleurs jours de leur vie, ils les doivent encore à la sandaraque et à l'écritoire. Décidant alors de « copier comme autrefois », ils font aussitôt confectionner par le menuisier Gorju un bureau à double pupitre. Et le plan de Flaubert — car nous n'avons malheureusement que le sommaire de ces derniers épisodes, — s'achève par ces mots :

ILS S'Y METTENT.

Mais cette indication « copier comme autrefois » pose ce problème : qu'allaient-ils donc copier ?

A cette question, pas plus les notes suivant le texte de *Bouvard et Pécuchet* dans l'édition Conard, que la thèse soutenue en Sorbonne par M. E.-L. Ferrère, et publiée sous ce titre : *le Dictionnaire des Idées reçues* ⁽¹⁾, n'ont apporté de réponse

(1) Paris, L. Conard, in-4, 1913.

satisfaisante. Le problème a été repris par René Descharmes dans un très judicieux article de la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, à la veille de la guerre, puis dans son volume intitulé *Autour de Bouvard et Pécuchet* ⁽¹⁾.

Le roman devait avoir deux volumes, et l'on a dit un peu partout que le second aurait été *entièrement* composé de citations, c'est-à-dire qu'il aurait emprunté sa matière à la copie faite par Bouvard et Pécuchet revenus à leur ancien métier. Cette opinion est née de l'interprétation abusive et trop étroite d'une phrase de la *Correspondance*, que j'examinerai tout à l'heure.

Descharmes établit par de solides arguments que, contrairement à l'hypothèse généralement admise et défendue par M. E.-L. Ferrère, ce n'est pas le *Dictionnaire des Idées reçues* qui devait former la matière de ce second volume.

La confusion est née de ce fait qu'après la mort de Flaubert on a trouvé sur sa table et parmi les documents utilisés déjà ou devant être utilisés, pour *Bouvard et Pécuchet*, un fort dossier contenant les feuillets de ce dictionnaire. On en a conclu trop hâtivement qu'il constituait la « copie » des deux bonshommes, et cela d'autant mieux que le qualificatif « dossier de la bêtise humaine », appliqué par Flaubert lui-même à cette copie, convenait en vérité merveilleusement à ce dictionnaire ⁽²⁾.

Or, René Descharmes a confronté quantité d'articles du *Dictionnaires des Idées reçues* avec des phrases extraites non

(1) Paris, Librairie de France, in-8, 1921.

(2) Ce dossier a été donné en juillet 1914, à la Bibliothèque de Rouen, par M^{me} Franklin-Grout, avec le manuscrit, les notes et les brouillons de *Bouvard et Pécuchet*, le « sottisier » dont il sera question plus loin, et le manuscrit de *Madame Bovary*. L'autorisation de travailler sur ces documents ne sera pas accordée avant que soit tombée dans le domaine public, l'œuvre de Flaubert.

seulement des chapitres achevés de *Bouvard et Pécuchet*, mais encore de *Madame Bovary* et de *l'Education Sentimentale*. Cette juxtaposition des textes, en même temps qu'elle montre l'ancienneté de cette documentation réunie par Flaubert, prouve aussi du même coup l'ancienneté de son utilisation, puisque, dès la préparation de *Madame Bovary*, qui embrasse les années 1851-1856, Flaubert y eut recours. Ainsi, l'auteur n'aurait pu, sans se répéter lui-même, employer le *Dictionnaire des Idées reçues* aux fins qu'on lui suppose habituellement, puisque certains apophtegmes de M. Homais, de l'abbé Bournisien, d'Arnoux, d'Hussonet, de Sénécal et de tant d'autres de ses personnages, ne sont en définitive que des extraits ou des « illustrations » de ce dossier ⁽¹⁾.

On en trouve d'ailleurs mention, dès 1853, dans la *Correspondance* de Flaubert, et c'est déjà un très vieux projet : « En attendant, écrit-il à Louise Colet, une vieille idée m'est revenue, à savoir celle de mon *Dictionnaire des Idées reçues*. Sais-tu ce que c'est?... Ce serait la glorification historique de tout ce qu'on approuve... On y trouverait par ordre alphabétique, sur tous les sujets possibles ce qu'il faut dire en société pour être un homme convenable et aimable ⁽²⁾ ».

Cette vieille idée tire vraisemblablement son origine de la farce du « garçon » — ce personnage imaginaire conçu par Flaubert, Le Poittevin et leurs amis, dès leur extrême jeunesse et qui, ne parlant que par « idées reçues », débitait avec un rire niais toutes les inepties qu'on peut dire en toutes circonstances.

Mais il faut remarquer en outre, que si Bouvard et Pécuchet

(1) René Descharmes, *Autour de Bouvard et Pécuchet*, pp. 229 à 250. Vingt pages sont consacrées à cette énumération.

(2) Lettre à Louise Colet, 16 décembre 1852, *Correspondance*, I. p. 487. Cf. aussi II, pp. 10 et 18.

se mettent à copier, ce fait semble bien exclure l'idée d'une rédaction personnelle. Or, comment « copier » les définitions d'un dictionnaire encore inédit? Si Flaubert avait eu cette pensée, sans doute, lui si précis, et qui connaissait la valeur et le sens des mots, n'aurait pas écrit *copier*, mais *rédiger*. Après leur tentative de composer une histoire du duc d'Angoulême, Bouvard et Pécuchet, au surplus, en même temps qu'ils ont fait preuve de sens critique — puisque Bouvard juge le Duc un « imbécile » — ont pu se convaincre de leur inaptitude à ce genre de travaux ; il était donc bien improbable que les deux amis entreprissent à nouveau de rédiger une œuvre d'aussi longue haleine.

Comme nous l'avons indiqué déjà, René Descharmes et moi, dans une note de notre ouvrage *Autour de Flaubert* (1), c'est bien ailleurs qu'il faut chercher la copie de Bouvard et de Pécuchet. Flaubert, à côté du *Dictionnaire des Idées reçues*, avait dressé un sottisier, un album de phrases recueillies au cours de ses lectures, « pensées ridicules ou grotesques » glanées çà et là, copiées dans les œuvres des plus célèbres comme des plus obscurs écrivains, « énormités, dit M. Ferrère, que l'on peut toujours relever même chez les grands maîtres ».

Dans ce « parc aux huîtres », comme le qualifie Descharmes, Flaubert, aidé de ses amis Jules Duplan et Edmond Laporte, avait pendant vingt ans rassemblé les « perles » les plus rares. La découverte de ces curiosités exigeait d'immenses et rebutantes lectures : « Il vous faudrait lire pour moi toute une bibliothèque imbécile », écrit-il un jour à Edmond Laporte, justement à propos de *Bouvard et Pécuchet*. Or, pourquoi tant de recherches, si la copie des deux « bonshommes » avait été toute prête dans le carton des Idées reçues?

(1) René Descharmes et René Dumesnil. *Autour de Flaubert*, II, p. 19.

D'ailleurs, Edmond Laporte m'a dit autrefois lui-même à maintes reprises, que les recherches faites par lui pour Flaubert (il avait dépouillé entre autres ouvrages le *Dictionnaire des Sciences médicales*, l'*Histoire Naturelle de la Santé et de la Maladie*, de Raspail, etc.), devaient précisément servir à la copie de Bouvard et de Pécuchet. A lui seul ce témoignage suffirait. Mais il se trouve confirmé par ce fait que, dans les papiers laissés par Edmond Laporte, existe une forte liasse de citations tirées d'ouvrages de médecine, d'histoire naturelle, de philosophie, d'économie politique, et qui portent des indications marginales de la main de Flaubert, telles que : *contradictions*, *exaltation du bas*, *bourgeois*, etc., correspondant exactement à la classification du sottisier, indiquée par Maupassant ⁽¹⁾, et montrant bien que les notes ainsi recueillies avaient subi déjà un premier classement. En outre, la phrase de Flaubert : « Mon second volume est fait aux trois quarts ; il ne sera presque composé que de citations ⁽²⁾ », semble d'autant mieux désigner le sottisier et non le Dictionnaire des Idées reçues, que le texte du Dictionnaire est original, tandis que celui du sottisier est tout entier fait de citations.

Dans le don fait par Mme Franklin-Grout à la Bibliothèque de Rouen, figurent les brouillons autographes de *Bouvard et Pécuchet*, paquet considérable de onze mille feuilles non paginées, et soixante dossiers de « notes et documents » extraits de près de 1.500 volumes, lus par Flaubert, Duplan et Laporte, et parfaitement distincts d'un autre dossier de fiches composant le *Dictionnaire des Idées reçues*, celles-là entièrement de la main de Flaubert, et rédigées pour la plupart bien avant la

(1) Guy de Maupassant, *Préface aux lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, pp. XXVIII et sq. Charpentier, in-12, 1884.

(2) Lettre à M^{me} Roger des Genettes, 25 janvier 1880, *Correspondance*, II, 227.

préparation de *Bouvard et Pécuchet*. « Savez-vous, écrivait Flaubert à Mme Roger des Genettes, à combien se montent les volumes qu'il m'a fallu absorber pour mes deux bons-hommes : A plus de 1.500 ! Mon dossier de notes a huit pouces de hauteur, et tout cela ou rien, c'est la même chose. Mais cette surabondance de documents m'a permis de n'être pas pédant ; de cela, j'en suis sûr ⁽¹⁾ ».

Ces prémisses étant admises — et elles sont d'autant plus admissibles que l'opinion de René Descharmes se trouve en parfait accord avec les dires d'Edmond Laporte, si intimement mêlé, comme on sait, aux dernières années de Flaubert et à la préparation de *Bouvard et Pécuchet*, — le doute n'en restait pas moins sur l'intention secrète de l'auteur. Dans quel esprit ses deux héros vont-ils se mettre à copier, et pourquoi, — non content de nous dire leur retour aux chères habitudes de leur vie passée après les déboires de l'heure présente, — ajoute-t-il à son roman cette manière de post-scriptum ? Il semble assez inutile en apparence, puisque le fait que Bouvard et Pécuchet reprennent la plume est déjà par lui-même une conclusion.

Il y avait donc pour Flaubert grand intérêt à faire connaître ce qui allait sortir de leur écritoire. N'était-ce point le trait définitif ajouté au portrait des deux scribes, et précisant leur caractère ? C'est la question que je veux tenter d'élucider ici. Elle se pose de deux façons : Flaubert a-t-il fait acquérir à ses deux héros le pouvoir de discerner la bêtise, au point de la rechercher par passe-temps et par plaisir, dans les livres, et de trouver dans la copie des sottises qu'ils y rencontrent une délectation morose ? ou bien, au contraire, Bouvard et Pécuchet copient-ils naïvement au hasard, tous les passages qui

(1) *Id.* — *ibid.* p. 228.

retiennent plus spécialement leur attention, et ces passages sont-ils toujours naturellement des absurdités?

La seconde hypothèse est, en vérité, bien peu satisfaisante.

Tout d'abord, il faut remarquer que, dans l'un et l'autre cas, la copie de Bouvard et de Pécuchet ne peut former à elle seule, toute la matière d'un volume.

Pas plus qu'une suite de définitions, d'« idées reçues », toutes sèches et sans commentaires, une kyrielle de « bourdes » n'eût été d'une lecture possible : avant la dixième page, le lecteur le mieux disposé et le plus bienveillant s'en fût rebuté. Ces sortes de recueils ne valent que par les explications où la malignité de l'auteur trouve à s'exercer. Ainsi l'*Exégèse des lieux communs* de Léon Bloy, ou le charmant et spirituel *Petit Musée de la Conversation* (que publia sous le pseudonyme de Félix Castigat et Victor Ridendo, M. Henri Deslinières, et qu'on ne peut s'empêcher de rapprocher du *Dictionnaire des Idées reçues*), tirent le principal de leur intérêt des allusions satiriques et mordantes dont leurs auteurs ont fait suivre chaque définition. Mais voit-on Bouvard et son ami Pécuchet, que Flaubert a voulu nous représenter comme assez dénués d'ironie, émaillant leur copie de réflexions humoristiques? Et que serait devenu, dans un pareil livre, le dogme de l'objectivité, de l'impassibilité sacro-sainte? Que Flaubert, dans la *Lettre à la Municipalité de Rouen*, ait dit leur fait aux bourgeois, à ces « conservateurs qui ne conservent rien » — cela montre assez qu'il était capable, quand il le jugeait utile, de quitter sa tour d'ivoire et de crier très haut ses convictions, — cela montre qu'il eût su faire œuvre de brillante satire sociale, mais eût-il choisi pour ce dessein la forme du roman, et se fût-il justement abrité derrière des personnages à grand soin rendus falots, sinon grotesques, durant tout un volume préalable? Eût-il élu pour porte-paroles de pauvres êtres incapables,

par défaut de méthode, de mener à bien la moindre entreprise? Dans *Madame Bovary*, dans *l'Education*, — et dans *Bouvard et Pécuchet* aussi, — la critique cinglante des mœurs et des hommes est toujours indirecte : elle résulte des faits eux-mêmes (1). L'auteur n'intervient jamais et se garde de tirer directement la morale ou la conclusion.

Et que viendrait faire, comme conclusion d'un livre dont les véritables personnages sont des systèmes et non plus des hommes, un dictionnaire « d'idées reçues », une collection de propos bourgeois et ineptes? Tandis qu'au contraire un dossier d'erreurs et de contradictions, d'affirmations sans fondement ou de sottises même, échappées aux meilleurs auteurs comme aux médiocres, est bien le couronnement naturel d'une œuvre destinée à rabaisser l'orgueil, à montrer l'impossibilité où nous sommes de tout connaître et de tout comprendre, que toutes choses sont incertaines et variables, que les systèmes se détruisent les uns les autres, que la vérité d'aujourd'hui est l'erreur de demain, et « contient en proportions inconnues, des parts de vrai comme de faux ».

II

La « copie » de Bouvard et de Pécuchet ne pouvait d'ailleurs, dans sa sécheresse et sans que l'équilibre du roman en souffrît gravement, composer à elle seule tout un volume aussi long

(1) Dans son théâtre, Flaubert a largement utilisé le dossier des *Idées reçues*. Il est telle scène du *Château des Cœurs*, dont les répliques ne sont formées que de ces phrases toutes faites : « Voilà ce qu'on ne trouve pas au restaurant ! — Nous sommes entre la poire et le fromage. — Le fond de l'air est froid, etc... » (VI^e tableau, sc. II. — De même au V^e tableau, sc. VII, l'Ile de la Toilette. — Dans le *Candidat*, le discours de Rousselin (acte III, sc. II) est également une mosaïque d'idées reçues : « Les impôts sont péniblement indispensables, etc... » On en trouverait aussi beaucoup dans le *Sexe faible*.

que la partie achevée. Cette partie entièrement rédigée, remplit 394 pages in-12 de la première édition (Lemerre, 1881), 485 pages de la réimpression, dans la « Petite Bibliothèque Littéraire » (Lemerre, petit in-12), 410 pages dans la « Collection Charpentier », 391 dans l'Édition Conard (grand in-16), et 310 dans l'Édition du Centenaire (grand in-8), auxquelles il faut ajouter une trentaine de pages, au bas mot, qu'aurait fournies le développement du scénario — tout cela avant d'aborder la copie, soit en tout 420 à 430 pages in-12, pour le premier volume. A relire de près le scénario, il paraît en effet bien impossible que Flaubert en ait pu condenser la matière en moins de trente pages. Bien qu'il ne porte pas de divisions de chapitres nettement indiquées, de par ses divisions logiques, ce plan non développé en devait fournir deux ou trois : la conférence — les démêlés avec les gendarmes et les chavignollais — et enfin la constatation que « tout leur ayant craqué dans la main » Bouvard et Pécuchet n'ont plus qu'à « copier comme autrefois ». Trente pages sont donc un minimum probablement très inférieur à la vérité.

Peut-on sérieusement penser que Flaubert ait songé à donner 300 à 400 pages de citations comme second volume, et, ce faisant, à laisser porter au premier toute l'affabulation du roman, tandis que le second ne fût venu que comme une sorte d'annexe, d'appendice, un recueil de pièces justificatives tendant à prouver, quoi, au surplus, que nous n'ayons déjà découvert en lisant le premier tome?

Lui, dont les livres décèlent un soin sans égal non seulement dans l'écriture et dans l'expression, mais encore dans l'agencement et dans la composition — lui, dont les œuvres sont si bien balancées, en intérêt comme en proportions, lui qui sacrifia sans hésiter jamais, les plus beaux effets de style, par crainte qu'ils ne fissent « longueur » — comment penser

un seul instant qu'il eût, de propos délibéré, fait litière de ses idées les plus chères, foulé aux pieds toutes les théories qui lui tenaient tant à cœur?

Ou la phrase : « Mon second volume est fait aux trois quarts et ne sera presque composé que de citations » est une exagération d'auteur qui, oubliant ses efforts passés et les chapitres qu'il vient d'écrire, songe uniquement à ceux qu'il va entreprendre, et dans ceux-là, envisage surtout le point capital : faire entrer les citations, — ou bien le second volume devait être beaucoup plus court que le premier, — ou bien encore il faut entendre la phrase autrement, et supposer que Flaubert a voulu dire : « Mon second volume est fait aux trois quarts ; ce qui me reste à écrire ne comprend presque que des citations », et c'est ce sens-là que, pour ma part, je crois être le bon.

A moins que *Bouvard et Pécuchet* n'eût atteint des proportions démesurées, — ce qui n'aurait pas manqué, si le second volume avait offert la même longueur que le premier ⁽¹⁾, — il faut bien admettre que la coupure entre les deux tomes devait se faire avant que les deux amis se remissent à copier.

Peut-être le premier s'achevait-il après le neuvième chapitre (la religion) — le dernier auquel Flaubert apporta des corrections qui semblent à peu près définitives — ou même après le huitième. Et il fallait bien qu'il en fût ainsi, pour qu'il ait écrit à sa correspondante que son premier volume était à peu près achevé, la réserve s'appliquant aux corrections que l'achèvement du second eût rendues nécessaires. Peut-être

(1) *L'Éducation Sentimentale*, publiée aussi en deux volumes (Lévy), a, dans l'édition Conard, 612 pages. *Bouvard et Pécuchet* en eussent donc eu : 391, partie achevée, plus 30 pour la partie à rédiger, plus 400 pour le second volume, soit 820! *Madame Bovary et Salammbô* ont dans la même édition respectivement 481 et 414 pages. *Madame Bovary* a paru aussi en deux volumes chez Lévy en 1857.

même la coupure se fût-elle faite plus haut. Quoi qu'il en soit, il semble bien que le chapitre X et le plan non développé aient dû, avec le Sottisier, faire partie du second volume.

Encore ne sont-ce là que des conjectures. *Bouvard et Pécuchet* aurait peut-être eu le sort de la *Tentation de Saint Antoine*. Quels élagages, quelles refontes auraient subis ce roman? Et qui sait si, dans la rédaction définitive, la publication de l'« album » n'eût pas été réduite aux quelques pages les plus typiques? L'intention de Flaubert était bien de faire un choix; Maupassant indique dans son étude que la moitié au moins de cet amas de documents devait être supprimée. Flaubert, au surplus, écrivant à Mme Roger des Genettes, à propos de ce formidable dossier haut de huit pouces, « tout cela et rien, c'est la même chose », n'exprime-t-il pas nettement son intention bien arrêtée de ne publier qu'une faible partie des « sottises » par lui recueillies? Peut-être aussi l'auteur eût-il compris que la joie par lui éprouvée à découvrir ces inepties, ses lecteurs ne la pouvaient ressentir aussi parfaitement que lui-même, puisque eux n'avaient pas eu le plaisir de la découverte.

III

Mais ceci n'est qu'accessoire et ne nous renseigne pas sur la solution du problème : quels sont les sentiments de Bouvard et de Pécuchet quand ils s'attablent devant leur écritoire? Existe-t-il des indices qui nous permettent de les connaître?

Remarquons tout d'abord que Bouvard et Pécuchet, héros de roman, ne peuvent avoir de sentiments qui ne leur soient prêtés par l'auteur. C'est donc aux « à côté » du roman, tout autant qu'au roman lui-même qu'il faut demander la réponse, parce qu'ils sont mieux que lui susceptibles de nous fournir des indications sur les desseins de Flaubert.

Or, il semble que Flaubert, à mesure qu'il avançait dans sa tâche, modifia la conception qu'il s'était faite de ses deux héros. Qu'on me permette une parenthèse : tout romancier sent vivre en lui ses personnages, et vivre d'une vie quasi indépendante. On sait à quel point Balzac éprouvait cela : il en était obsédé et la création, la mise au monde d'un héros de roman était pour lui une véritable délivrance. Dans une lettre publiée par l'*Intransigeant* du 17 janvier 1926, M. Claude Farrère rapportait une très curieuse conversation qu'il eut sur ce sujet avec Pierre Louÿs : « Vers 1910, au cours d'une longue nuit que nous employâmes Louÿs et moi, à parler de Flaubert, Pierre Louÿs émit à propos de *Madame Bovary*, un jugement aussi pittoresque que définitif, à mon avis du moins. Il me dit en effet, tout à coup : « On ne devrait jamais préparer d'avance le dénouement d'un livre. Flaubert a décidé que *Madame Bovary* se tuerait, avant même d'avoir écrit la première ligne de son premier chapitre. Résultat : une stupidité pure et simple. *Madame Bovary*, ayant eu coup sur coup, après son Charles de mari, son Rodolphe de grand amant, puis son Léon de petit amoureux, ne devait logiquement plus pouvoir se tuer. Et Flaubert a si bien senti la sottise d'un tel suicide qu'il a pris l'arsenic par poignées pour en finir avec cette femme condamnée à mort d'avance et que toute son histoire poussait, au contraire, vers la plus proche maison de tolérance. Moralité : ne faites jamais de plan ». Pour ce qui est d'*Emma Bovary*, on pourrait discuter : si Pierre Louÿs avait raison, on n'enregistrerait jamais de suicides parmi les femmes qui ont eu plusieurs amants, ou parmi celles qui sont tombées au ruisseau. Et ce n'est pas l'amour, mais le manque d'argent qui décide Emma à s'empoisonner. Pourtant Bouvard et Pécuchet donnent raison à Pierre Louÿs : en dépit du plan tracé par Flaubert, les deux bonshommes sortis de son écri-

toire, possèdent une telle vitalité, qu'ils ont obligé l'auteur à changer d'attitude vis-à-vis d'eux : conçus d'abord comme de purs grotesques, ils deviennent bientôt plus sympathiques à l'écrivain. La nuance est certes très légère, mais elle est indéniable. Dans l'idée primitive qu'il se fait de ses héros, il y a, en dépit de l'impassibilité du romancier, une sorte d'hostilité, ou tout au moins d'antipathie pour ces deux fantoches, incarnant la médiocrité bourgeoise. Petit à petit ce sentiment s'atténue — et, à défaut de sympathie nettement caractérisée, se change en neutralité, — plutôt bienveillante et même pitoyable, parce que Flaubert en traçant leur portrait fait un peu la caricature de son propre caractère et la satire de ses propres aspirations.

Je n'ai point la pensée d'écrire ici un plaidoyer pour la réhabilitation de Bouvard et de Pécuchet, victimes d'une erreur du jugement public. Mais je suis bien sûr que le défaut des deux « bonshommes » n'est point la bêtise d'un Homais. Leur défaut c'est le manque de méthode ⁽¹⁾. La bêtise de M. Homais est beaucoup plus qu'un défaut. Elle est agressive et sournoise ; elle s'allie à la cautèle et à l'astuce. Elle est prétentieuse et satisfaite. Homais, tout bête qu'il est, reste madré, prudent et retors, *ficelle*, comme disent ses compatriotes. Il ne néglige point ses affaires, et pour ceux qui prisent plus que tout la réussite, être bête comme Homais c'est presque une qualité ⁽²⁾. Bouvard et Pécuchet, au contraire, sont parfaitement désintéressés : ils ont des âmes d'apôtres et veulent le bien du peuple.

(1) Le sous-titre de mon roman, écrivait Flaubert à Mrs Tennant, serait : *Du défaut de méthode dans les sciences*. Lettre du 16 décembre 1879. *Correspondance*, IV, p. 215. Edition du Centenaire.

(2) Pourtant Homais pas plus que les autres personnages de Flaubert n'est un caractère tout d'une pièce. C'est un « type », mais qui n'a rien de schématique ni d'absolu.

Ils sont prêts à se dévouer en toutes circonstances, pour le triomphe de leurs idées d'abord, et aussi pour les individus. Je sais bien que, dans ce dévouement, la curiosité du demi-savant qui voit en toute chose matière à vérifier l'application de ses théories, entre pour une grande part. Mais qui peut se vanter de faire le bien sans y chercher une satisfaction quelconque, ne serait-ce que le contentement de soi? Et puis, entre tous les mobiles qui font agir les hommes, la soif de savoir est sans doute encore le plus louable. Ceux que nulle déconvenue ne rebute, ceux dont l'enthousiasme ne fléchit pas sous les déceptions répétées, mais qui trouvent en eux-mêmes assez de force et de courage pour tenter de nouvelles expériences quand le sort s'acharne à ruiner leurs espoirs, ont un caractère qui mérite plus l'admiration que la risée.

Est-ce donc leur faute, à ces pauvres autodidactes, s'ils n'ont pu apprendre l'art d'apprendre, — le plus difficile de tous, — si leur cerveau, trop longtemps appliqué aux besognes terre à terre du bureau, ne peut plus s'élever et manque de la subtilité et de la souplesse nécessaires pour assimiler et pour « digérer » parfaitement le fatras livresque dont il n'est plus apte à dégager l'esprit? Et nul maître ne se trouve là pour guider leurs lectures, pour les conseiller.

Peut-être me trompé-je, mais je crois deviner que Flaubert, à vivre dix ans en leur compagnie, à partager leurs travaux et leurs peines — et quel ne fut pas son labeur! — s'est à la longue départi quelque peu de son impassibilité coutumière. Entre tous leurs enfants, les parents chérissent plus tendrement ceux qui leur ont coûté de gros soucis. Volontairement ou non, Flaubert a fait de ses deux « bonshommes » les personnages sympathiques de son livre; et de tous les gens de Chavignolles, en vérité, Bouvard et Pécuchet sont non seulement les moins bêtes, mais encore ils sont les plus humains!

Du comique qu'ils dégagent, il faut vite se hâter de rire, car il suffirait de réfléchir bien peu, pour avoir envie d'en pleurer. Et cet élément comique paraît parfois tendu, volontaire, comme si Flaubert s'était repris soudain pour ne pas laisser voir sa sympathie, et parce que l'idée directrice du livre lui commandait de cacher ce sentiment sous l'accumulation des traits propres à rendre ses personnages grotesques. Ainsi, comme certaines peintures, le roman laisse voir des « repentirs » dont la mort n'a pas permis à l'auteur d'effacer les traces.

Il y a dans la littérature contemporaine un autre héros de roman célèbre, à qui rien ne réussit trop non plus des entreprises qu'il aborde, et qui, au fond de toutes choses a vite fait de trouver le néant. Il paraît bien hardi, sans doute, de rapprocher des Esseintes — pur dilettante et esthète raffiné — de pauvres « primaires » comme Bouvard et Pécuchet. Mais la comparaison n'est point tant que cela paradoxale. Des Esseintes, aussi, fait le tour de toutes les connaissances humaines, et si son dilettantisme les lui fait estimer à la mesure du sénateur Pococurante, ne souffre-t-il pas d'un mal comparable à celui des deux copistes? C'est la différence de l'éducation qu'ils ont reçue, du milieu où ils ont vécu, qui sépare plus que tout le reste des Esseintes de Bouvard et Pécuchet. Tout près de la nature, d'une santé morale parfaite si on la compare à celle du héros d'*A Rebours*, ceux-ci sont moins malheureux, moins misérables que le névrosé décadent, pour qui, comme pronostiquait Barbey d'Aurevilly, se posera bientôt, avec une force terrible l'inéluctable dilemme : choisir entre les pieds de la croix ou la bouche d'un pistolet ⁽¹⁾. Pour consoler leurs déceptions, Bouvard et Pécuchet choisiront le travail.

(1) La phrase de Barbey d'Aurevilly, tirée d'un article du *Constitutionnel* du 28 juillet 1885, s'adresse en réalité à Huysmans et non à son héros.

A ce propos, remarquons que le dénouement des deux livres est comme un symbole où s'enveloppe l'idéal des deux auteurs : *A Rebours* se termine par une prière, un appel désespéré : « Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s'embarque, seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclairent plus les consolants fanaux du vieil espoir ! » prière qui fait pressentir la conversion d'Huysmans. C'est par une profession de foi dans un bonheur plus immédiat — mais comportant aussi sa part de renoncement — que, sous une apparence volontairement grotesque, s'achève *Bouvard et Pécuchet*. Le personnage de des Esseintes est la caricature des aspirations de Huysmans, comme Bouvard et Pécuchet sont la caricature des aspirations de Flaubert.

IV

L'idée du renoncement leur est venue parce que le défaut de méthode les a fait — comme des Esseintes son dilettantisme — tout embrasser, ou plutôt tout effleurer, sans se fixer nulle part. Ils n'ont pas pu, ou pas su vaincre les difficultés premières. Ils venaient à peine de s'engager, et, au lieu de persévérer dans la voie qu'ils s'étaient tracée, au lieu de chercher les causes de leurs échecs ils se disaient après chacune de leurs déceptions : « Qu'importe de n'avoir pas réussi. Laissons cela ; tant de choses encore sollicitent nos efforts ! » Alors à l'agronomie succédait la chimie ; la médecine, aussitôt qu'abordée, était délaissée pour la géologie ; l'archéologie pour la critique historique ; la littérature pour la politique ; la gymnastique pour la métaphysique et la religion, comme si les jours qu'il leur restait à vivre leur eussent semblé trop courts pour tout connaître de ce qu'avait acquis la pensée humaine, comme s'ils

avaient pris pour devise, en modifiant à peine le sens, la parole de Chrèmès, dans *le Bourreau de soi-même* :

Homo sum : humani nihil a me alienum puto...

Est-ce tant que cela faire preuve de sottise?

L'instabilité de Bouvard et de Pécuchet — qui est aussi celle de des Esseintes — des esprits supérieurs en ont souffert. Jane Welsh n'écrivait-elle pas à Thomas Carlyle : « Mon goût l'emporte tellement sur mes autres facultés que j'en suis arrivée à me dégoûter de tout ce que je fais dès que je l'ai commencé ; et par manque de raisons assez fortes *m'obligeant à persévérer*, j'ai pris l'habitude de sauter d'une chose à l'autre, me flattant toujours de l'espoir de mieux réussir. Je perçois les effets pernicious de ceci, non seulement quand je réfléchis autrement au fait que j'ai déjà gaspillé une grande partie de ma vie en vains efforts, mais pareillement au manque de courage avec quoi j'entreprends toute chose et qui suffit, de soi, à exclure toute chance de succès : *languescet industria si nulla ex re spes* (1) ».

Au moins, Bouvard et Pécuchet, en dépit de leur instabilité, conservent-ils l'espoir. S'ils retournent à la copie, c'est plus par dépit que par lassitude : ils sont les victimes de la sottise ambiante bien plus que de leur propre faiblesse. Tout ne leur a-t-il pas, en effet, « craqué dans la main », et n'est-ce pas la constatation qu'ils en font qui les pousse à copier ? Si l'auteur, à la fin de son livre, leur avait fait faire, comme à Frédéric Moreau et à Deslauriers, leur examen de conscience, on y eût sûrement trouvé quand même moins d'amertume et de découragement qu'en celui du héros de *l'Education Sentimentale*.

(1) *Lettres inédites de Jane Welsh à Carlyle*, publiées dans le *Mercure de France* du 16 mai 1914 (E. et M. Masson, trad.).

V

Quand on lit les conversations qu'ils ont avec les bourgeois de Chavignolles, on connaît bien vite que ce ne sont point les discours des deux amis qui sont les plus riches en « idées reçues », mais au contraire qu'ils abondent en hardiesses où leurs interlocuteurs trouvent prétexte à scandale. Et pourtant, les « négations lourdes » du *Curé Meslier* choquent Pécuchet...

Dès les premières pages du roman, ne trouve-t-on pas cette indication prouvant que Flaubert n'a pas voulu faire de Bouvard et de Pécuchet deux imbéciles, la phrase est capitale pour comprendre sa pensée : « *Par leur curiosité, leur intelligence se développe* ». Et son corollaire, si juste, qui la suit immédiatement : « *Ayant plus d'idées, ils eurent plus de souffrances* ».

M. Homais, lui, ne souffre pas. Le contentement de soi, la certitude, est le premier trait de son caractère. Bouvard et Pécuchet ne sont donc pas imperfectibles, comme M. Homais. Bien au contraire, « *une faculté pitoyable se développe en leur esprit : celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer. Des choses insignifiantes les attristent : les réclames des journaux, le profil d'un bourgeois, une sotte réflexion entendue par hasard. En songeant à ce qu'on dit dans leur village et qu'il y a jusqu'aux antipodes d'autres Coulon, d'autres Marescot, ils sentent peser sur eux toute la lourdeur de la terre* » (1).

Est-ce là le fait d'imbéciles? Souffrir pareillement de la bêtise bourgeoise, mais c'est toute la peine de Flaubert lui-même. Il suffit d'ouvrir au hasard un volume de sa *Corres-*

(1) *Bouvard et Pécuchet*, ch. VIII.

pondance pour l'entendre déplorer, lui aussi, que la terre soit peuplée d'autres Coulon, d'autres Marescot et d'autres Foureau, et j'imagine, il ne vient à personne l'idée que ce sont là réflexions d'imbécile.

Restent, à côté du développement intellectuel de Bouvard et de Pécuchet, des traits de stupidité, qui font avec lui un si violent contraste — la tête de mort, par exemple, dont ils s'amuse à éclairer les cavités orbitaires en y plaçant une bougie — que l'on serait tenté d'y voir la particularité dominante de leur caractère. Et ce serait une méprise. Ces amusements ou ces réflexions saugrenues semblent bien plutôt un indice de ce que l'élément comique du roman, loin d'être suffisamment fondu avec les autres parties, ne coule pas de la même veine, et n'est là que parce qu'il fallait, selon le plan primitif, que le livre fût grotesque. Mais n'oublions pas que nous ne devons point au demeurant juger *Bouvard et Pécuchet* comme une œuvre achevée et que la disparate un peu choquante eût probablement été atténuée, sinon effacée, lors des corrections définitives.

Plus simplement peut-être cette opposition entre le développement intellectuel de Bouvard et de Pécuchet et les traits « farces » — comme dit Flaubert — n'est-elle qu'un reflet de la propre personnalité de l'auteur. Lui aussi se plaisait à imaginer semblables divertissements qui le délassaient et offraient à ses yeux l'immense mérite de scandaliser le « bourgeois ». N'oublions pas non plus que sa génération se montrait moins sottement prude que celle qui la suivit ; rien d'étonnant alors à ce que nous trouvions si souvent dans *Bouvard et Pécuchet* comme un écho du rire du *Garçon* ⁽¹⁾.

Et puis, ces honnêtes scribes ont été tous deux, avant de

(1) Personnage imaginé par Flaubert et Le Poittevin, et que les deux amis incarnaient pour lui prêter toutes sortes de turpitudes et de sottises.

découvrir en eux la « pitoyable faculté de voir la bêtise et de ne plus la tolérer », des amis de Barberou, le commis voyageur, facétieux comme presque tous les collègues de l'illustre Gaudisart... Il y paraît encore, et bien qu'ils jugent maintenant leur ancien camarade. Comment, de temps en temps, le vieil homme ne renaîtrait-il pas en eux ?

Avouons que ce propos de Bouvard : « La science est faite suivant les données fournies par un coin de l'étendue. Peut-être ne convient-elle pas à tout le reste qu'on ignore, qui est beaucoup plus grand et qu'on ne peut découvrir », est d'une profondeur de pensée qui mérite d'être rapprochée de la célèbre réflexion d'Hamlet :

*There are more things in heaven and earth, Horatio
Than are dreamt of in your philosophy...*

« Il y a plus de choses, Horatio, dans le ciel et sur la terre, qu'il n'en est rêvé en votre philosophie !... »

Alors, toutes les pasquinades douteuses, toutes les trivialités qu'on relève à leur charge, toutes les plaisanteries dignes de Barberou, n'empêchent point que l'esprit des deux bonshommes ait singulièrement évolué. Maupassant, qui avait reçu les confidences de Flaubert, définit leur caractère dans cette phrase qui est à retenir : « Le livre est une revue de toutes les sciences telles qu'elles apparaissent à deux esprits *assez lucides*, médiocres et simples (1) ». Médiocres et simples, peut-être, mais lucides, oui certes.

Mais alors, quand ils vont reprendre la copie, Bouvard et Pécuchet ne manquent donc pas d'esprit critique. Des autodidactes comme eux — surtout à l'âge où ils commencent leur éducation scientifique — sont bien obligés, dans leur soif de tout connaître, de faire quelques écoles ; mais en dépit du

(1) Guy de Maupassant, *loc. cit.* pp. XXIV-XXV.

défaut de méthode dont ils ont souffert, ils ont enfin acquis une discipline.

Sans doute, si l'on en juge d'après le plan des chapitres inachevés, leur conférence, en même temps qu'elle montre un complet mépris des opinions bourgeoises, — et qui nécessite précisément bien du courage — témoigne d'un manque de raffinement et d'une brutalité qui trouvent d'ailleurs leur excuse en ce qu'ils sont provoqués par l'hostilité sournoise des gens de Chavignolles. Leur droiture foncière rend Bouvard et Pécuchet incapables d'humour : ils sont trop simples pour avoir le sens du ridicule. Ils disent ce qu'ils pensent, et ne conçoivent guère qu'une idée, du moment qu'elle est honnête, sincère et désintéressée, puisse, par son expression maladroite, devenir grotesque. Ils font songer au Huron de Voltaire, et tout comme lui ils agiraient avec la belle Saint-Yves. Et ce trait est l'un des éléments de comique les plus puissants du roman, comme il est aussi une preuve nouvelle de l'impossibilité où sont les deux amis de composer un *Dictionnaire des Idées reçues*. Ce sont des hommes sérieux, imperturbablement sérieux, sauf à de rares moments de détente, qui peuvent bien avoir la pensée de dresser un inventaire des sottises ou des bizarreries rencontrées au cours de leurs lectures, mais qui jamais n'auraient l'idée de rassembler en un lexique les locutions toutes faites dont ils font eux-mêmes couramment usage sans en suspecter l'aloï.

Cette insensibilité au ridicule leur joue d'ailleurs d'assez mauvais tours, et notez que ce défaut, si c'en est un, s'observe fréquemment chez de fort authentiques savants. Sans y entendre malice, Bouvard propose gravement — et devant quel auditoire ! — de créer des haras d'hommes pour améliorer la race. Fort de l'autorité de Robin, il rédige une pétition au Conseil municipal pour permettre un lupanar à Chavi-

gnolles ! Il eût volontiers, comme Caton l'Ancien, félicité publiquement et nommément les jeunes gens de fréquenter les mauvais lieux plutôt que de débaucher les honnêtes femmes, et cela, sans se douter que des compliments de cette nature font rougir ceux à qui on les adresse... Bouvard et Pécuchet, malgré l'accroissement prodigieux de leurs connaissances, restent ingénus, candides comme des enfants...

Devant leur bureau à double pupitre, les deux copistes sont maintenant attablés. Sur les rayons de leur bibliothèque, ils ont choisi des livres que marquent d'innombrables signets. Et comme s'est développée en eux « la faculté pitoyable de voir la bêtise et de ne plus la tolérer » (on ne saurait trop y insister, parce que Flaubert a, je crois bien, en écrivant cette phrase, livré toute sa pensée), comme ils ont souffert de la sottise, ils vont *se venger* ⁽¹⁾.

Ainsi, Flaubert les a dotés d'un trait de sa propre nature : la bêtise humaine avait pour lui, comme dit Emile Faguet ⁽²⁾ des *charmes atroces*. « Vis-à-vis d'elle, Flaubert était dans des dispositions complexes :

— Vous n'aimez pas les sots. Ne vous en occupez pas !

— Par exemple, je ne m'occupe que d'eux pour en avoir plus d'horreur, et pour savourer cette horreur dans toute l'étendue qu'elle peut avoir. D'un poème ennuyeux, disait J.-B. Rousseau : « Rendons-le court en ne le lisant point ». Flaubert l'aurait lu en l'épelant pour le trouver plus long et avoir matière à le maudire davantage. »

Reprenant la copie, Bouvard et Pécuchet reviennent donc à leur seconde nature. Mais « ils s'attristent maintenant des choses même insignifiantes ». Comme Flaubert, dont ils sont

(1) L'argument conserverait la même force, si, au lieu de copier le sottisier, Bouvard et Pécuchet rédigeaient le *Dictionnaire des Idées reçues*.

(2) Emile Faguet : *Flaubert*, pp. 128-129.

décidément un reflet caricatural et très déformé, mais quand même un reflet, — n'a-t-on pas vu dans l'amitié des deux « bons-hommes », une charge de la fraternité littéraire de Flaubert et de Bouilhet? — comme Flaubert, ils vont s'amuser à chercher parmi les livres les stupidités et les bizarreries, les « bourdes », dont ils vont composer tout un recueil. M. Ernest Seillière qui a consacré un chapitre de sa remarquable étude sur Flaubert ⁽¹⁾ au « caractère mystique de la conception du *Garçon*, au *Dictionnaire des Idées reçues* et à *Bouvard et Pécuchet* », M. Seillière remarque qu'une fois jeté le feu de sa verve satirique, « Flaubert prête à ses héros des opinions toujours bourgeoises, certes, mais néanmoins intelligentes et même pénétrantes ». Il note que Bouvard et Pécuchet sont bien souvent, dans leurs appréciations dénigrantes, les véritables porte-paroles de l'auteur, et qu'après avoir étudié les philosophes, « leur supériorité intellectuelle sur leur entourage bas-normand éclate aux yeux surpris du lecteur ». M. Seillière conclut qu'ils en viennent à exprimer les opinions de celui qui les a fait parler, sans aucune nuance de parodie ou d'ironie, et que peut-être le « *Garçon* » faisait-il quelquefois de même. Certes, et c'est bien ce besoin pervers de rechercher la bêtise — tout en sachant que sa découverte leur procurera des « charmes atroces » — qui les pousse à se mettre à la tâche, tout comme il a poussé Flaubert à inventer le « *Garçon* », à en tenir le rôle, et... à écrire *Bouvard et Pécuchet*. Car s'il en était autrement, s'ils copiaient naïvement ces passages stupides parce que ceux-là seuls leur semblent dignes d'être admirés, s'ils faisaient un sottisier, croyant faire une anthologie, il y aurait contradiction formelle entre cette admiration de la bêtise et le fait que leur esprit s'est affiné. On ne com-

(1) *Le Romantisme des réalistes : Gustave Flaubert*, Plon, 1914.

gnolles ! Il eût volontiers, comme Caton l'Ancien, félicité publiquement et nommément les jeunes gens de fréquenter les mauvais lieux plutôt que de débaucher les honnêtes femmes, et cela, sans se douter que des compliments de cette nature font rougir ceux à qui on les adresse... Bouvard et Pécuchet, malgré l'accroissement prodigieux de leurs connaissances, restent ingénus, candides comme des enfants...

Devant leur bureau à double pupitre, les deux copistes sont maintenant attablés. Sur les rayons de leur bibliothèque, ils ont choisi des livres que marquent d'innombrables signets. Et comme s'est développée en eux « la faculté pitoyable de voir la bêtise et de ne plus la tolérer » (on ne saurait trop y insister, parce que Flaubert a, je crois bien, en écrivant cette phrase, livré toute sa pensée), comme ils ont souffert de la sottise, ils vont *se venger* ⁽¹⁾.

Ainsi, Flaubert les a dotés d'un trait de sa propre nature : la bêtise humaine avait pour lui, comme dit Emile Faguet ⁽²⁾ des *charmes atroces*. « Vis-à-vis d'elle, Flaubert était dans des dispositions complexes :

— Vous n'aimez pas les sots. Ne vous en occupez pas !

— Par exemple, je ne m'occupe que d'eux pour en avoir plus d'horreur, et pour savourer cette horreur dans toute l'étendue qu'elle peut avoir. D'un poème ennuyeux, disait J.-B. Rousseau : « Rendons-le court en ne le lisant point ». Flaubert l'aurait lu en l'épelant pour le trouver plus long et avoir matière à le maudire davantage. »

Reprenant la copie, Bouvard et Pécuchet reviennent donc à leur seconde nature. Mais « ils s'attristent maintenant des choses même insignifiantes ». Comme Flaubert, dont ils sont

(1) L'argument conserverait la même force, si, au lieu de copier le sottisier, Bouvard et Pécuchet rédigeaient le *Dictionnaire des Idées reçues*.

(2) Émile Faguet : *Flaubert*, pp. 128-129.

décidément un reflet caricatural et très déformé, mais quand même un reflet, — n'a-t-on pas vu dans l'amitié des deux « bons-hommes », une charge de la fraternité littéraire de Flaubert et de Bouilhet? — comme Flaubert, ils vont s'amuser à chercher parmi les livres les stupidités et les bizarreries, les « bourdes », dont ils vont composer tout un recueil. M. Ernest Seillière qui a consacré un chapitre de sa remarquable étude sur Flaubert (1) au « caractère mystique de la conception du *Garçon*, au *Dictionnaire des Idées reçues* et à *Bouvard et Pécuchet* », M. Seillière remarque qu'une fois jeté le feu de sa verve satirique, « Flaubert prête à ses héros des opinions toujours bourgeoises, certes, mais néanmoins intelligentes et même pénétrantes ». Il note que Bouvard et Pécuchet sont bien souvent, dans leurs appréciations dénigrantes, les véritables porte-paroles de l'auteur, et qu'après avoir étudié les philosophes, « leur supériorité intellectuelle sur leur entourage bas-normand éclate aux yeux surpris du lecteur ». M. Seillière conclut qu'ils en viennent à exprimer les opinions de celui qui les a fait parler, sans aucune nuance de parodie ou d'ironie, et que peut-être le « *Garçon* » faisait-il quelquefois de même. Certes, et c'est bien ce besoin pervers de rechercher la bêtise — tout en sachant que sa découverte leur procurera des « charmes atroces » — qui les pousse à se mettre à la tâche, tout comme il a poussé Flaubert à inventer le « *Garçon* », à en tenir le rôle, et... à écrire *Bouvard et Pécuchet*. Car s'il en était autrement, s'ils copiaient naïvement ces passages stupides parce que ceux-là seuls leur semblent dignes d'être admirés, s'ils faisaient un sottisier, croyant faire une anthologie, il y aurait contradiction formelle entre cette admiration de la bêtise et le fait que leur esprit s'est affiné. On ne com-

(1) *Le Romantisme des réalistes : Gustave Flaubert*, Plon, 1914.

Or, ces défauts ne sont pas irrémédiables. Loin de là. A supposer qu'ils tiennent à cette sorte de déviation que je disais, il suffisait de supprimer ou de refondre les quelques passages grâce à quoi le doute naît dans l'esprit du lecteur, pour que le roman fût remis d'aplomb dans une direction ou dans l'autre. Et l'on sait que Flaubert n'hésitait pas à pratiquer les plus douloureux sacrifices d'auteur ! Les corrections de *Madame Bovary* en sont une preuve et celles de la *Tentation de Saint Antoine* montrent que plus il avançait, plus il se montra sévère envers lui-même. On sait aussi que nulle considération n'aurait pu le déterminer, en tous cas, à livrer au public son roman avant de l'avoir mené à ce point de perfection qui seulement pouvait le satisfaire. Et à l'instant de sa mort, la date de l'achèvement lui paraissait encore si lointaine, si incertaine, qu'il écrivait à Mme Adam pressée de le publier dans sa revue, et soucieuse aussi de procurer à son ami quelque argent : « Pas d'imprudence ! *Mes deux bonshommes ne sont pas près d'être finis !* Le premier volume sera terminé cet été. Mais quand ? et le second me demandera bien encore six mois si toutefois je ne suis pas moi-même fini avant l'œuvre. Donc, je vous en prie, n'annoncez rien, ne faites rien ⁽¹⁾... »

Peut-être aussi ces défauts nous sont-ils sensibles seulement parce que nous ignorons la conclusion véritable du livre, cette « éclatante justification » dont parle Maupassant, et que Flaubert eût tirée de la copie de ses deux héros. Toutefois la lecture attentive des longs fragments achevés permet de répondre à la question posée au début de ce chapitre. Si l'auteur a

(1) Lettre du 2 décembre 1879, *Correspondance* IV, p. 210. — Cf. aussi, p. 251 du même tome, une lettre du 15 février 1880 à Georges Charpentier dans laquelle Flaubert, deux mois plus tard, ne se montre pas plus précis sur l'achèvement du livre : « Quand [le premier volume] sera-t-il terminé ? Peut-être au milieu de l'été seulement. Et j'en aurai ensuite pour six mois avant d'avoir expédié le second. En tous cas, vous me verrez à Paris au mois de mai... »

peint ses héros comme des grotesques, il n'a pas, pour cela, voulu en faire des imbéciles. Et si l'on a pu se méprendre sur ses intentions, c'est qu'on a mal lu, car Flaubert a pris soin, dans les passages que j'ai cités, de renseigner clairement le lecteur sur le développement intellectuel des deux copistes. Que certains points de ce roman soient obscurs, c'est possible, mais parlant de *Bouvard et Pécuchet*, le critique ne doit pas oublier — sans aller jusqu'à dire comme Barbey d'Aurevilly que ceux qui ont imprimé *Bouvard* sont « des chacals de la littérature posthume dont la triste besogne est de ramasser les restes des lions morts pour en vivre ⁽¹⁾ » — le critique donc doit toujours se souvenir que Flaubert se serait opposé de toutes ses forces à la publication dans l'état où il fut livré à notre curiosité. Et les droits que possède le maître à notre respect et à notre admiration sont plus que suffisants pour que, s'il nous faut porter sur son œuvre inachevée un jugement qui ne peut être que conjectural, nous supposons, pour le fonder, le mieux et non le pire.

(1) Barbey d'Aurevilly : *Les Œuvres et les Hommes. Le Roman contemporain* p. 123 (Lemerre, in-12, 1902).

CHAPITRE III

DEUX DES MAÎTRES DE FLAUBERT : BALZAC ET GÖTTE

I

Dans sa pénétrante étude sur Balzac, Brunetière s'est naturellement demandé s'il convenait de ranger Flaubert parmi les héritiers du maître. Et sa réponse, d'ailleurs tout à l'honneur de Flaubert, est négative : *Madame Bovary* est, à ses yeux, une œuvre conçue et exécutée hors de toute influence, parfaitement originale ; « le naturalisme de Flaubert peut sans doute, écrit Brunetière, se définir par quelques traits analogues à ceux dont nous nous sommes servi pour caractériser Balzac, mais il ne s'en inspire point, et ainsi, ne fit-on généralement honneur ou grief à Flaubert que d'être l'auteur de son œuvre, mais non pas de l'avoir imitée ou empruntée de personne. Le style, à lui tout seul, eût suffi pour s'y opposer ⁽¹⁾ ». Et Brunetière remarque que Flaubert a peu fréquenté Balzac, et que son *réalisme*, ou son *naturalisme*, procède d'une tout autre origine et vient directement du romantisme.

Si l'on s'en tenait à *Madame Bovary*, on pourrait admettre l'opinion de Brunetière sans trop discuter. Mais il semble

(1) F. Brunetière : *Honoré de Balzac*. VIII, l'Influence de Balzac.

extraordinaire que, dans ce chapitre sur « l'influence de Balzac », Brunetière n'ait fait, sans y insister le moins du monde, que mentionner le titre de *l'Education Sentimentale* parmi la postérité de la *Comédie Humaine*, et cela dans une énumération où voisinent *le Marquis de Villemér*, *M. de Camors*, *Renée Mauperin*, etc. C'est bien vouloir marquer, quelque honorables que soient ces romans de George Sand, de Feuillet et des Goncourt, que l'on tient *l'Education* pour une œuvre de second ordre, et que l'influence de Balzac, pour réelle qu'elle soit, ne s'y décèle pas d'une façon bien éclatante.

Cette question de l'influence exercée par certaines œuvres ou par certains hommes peut, d'ailleurs, s'entendre de deux façons bien différentes ; car c'est de deux façons presque opposées qu'elle se fait sentir en effet. Elle est immédiate ou médiate, selon qu'elle engendre des imitations plus ou moins directes, ou selon qu'elle introduit dans une société des manières nouvelles de sentir, ou de comprendre, ou d'interpréter les faits. Elle suscite alors certaines modes de l'esprit, elle entraîne des réactions aussi diverses que peuvent être divers les tempéraments, et jusqu'au point de paraître contraires. Cette influence, très souvent, demeure cachée ; il y a bien des enfants qui ne ressemblent pas le moins du monde à leur mère, mais il en est peu qui échappent à l'influence maternelle. Il semblerait donc, *a priori*, bien osé d'affirmer que *Madame Bovary* soit une de ces rares œuvres auxquelles on puisse appliquer l'épigraphe de Montesquieu : *prolem sine matre creatam*, et s'il est indéniable que le style de Flaubert ait été forgé de toutes pièces à Croisset, il est plus téméraire de prétendre que le roman tout entier puisse être considéré comme un phénomène isolé, sans lien d'aucune sorte avec le passé, car en littérature non plus, il ne semble pas exister de génération spontanée. L'influence directe de Balzac sur

Flaubert est très visible dans les œuvres de jeunesse. Il suffit de lire le début d'*Une leçon d'Histoire Naturelle : genre Commis*, publiée dans le *Colibri* du 30 mars 1837, et reproduite en appendice de *Bouvard et Pécuchet*, dans l'Édition du Centenaire, pour en être convaincu. Tout, jusqu'au style, y est imité de Balzac : « Depuis Aristote jusqu'à Cuvier, depuis Pline jusqu'à M. de Blainville, on a fait des pas immenses dans la science de la nature, etc... » Ce n'est que plus tard que l'influence de Balzac devient médiate, à mesure que Flaubert se pénètre de la doctrine de l'Art pour l'Art. *Madame Bovary* ne ressemble à aucun des romans de la *Comédie Humaine*. Rien dans son plan ni dans ses développements ne rappelle Balzac ; mais il ne serait pas tant que cela paradoxal de chercher dans ce livre certains détails et, de ci de là, des indications qui fassent songer, malgré tout, à Balzac : certes, ces évocations sont fugitives, mais pourtant, ce portrait du docteur Larivière, par exemple, qui n'est autre que le propre père de Flaubert, ne fait-il revenir à la mémoire le portrait de Desplein, exécuté par Balzac d'après Dupuytren ? « Il appartenait à la grande école chirurgicale sortie du tablier de Bichat, à cette génération de praticiens philosophes qui chérissaient leur art d'un amour fanatique, l'exerçaient avec exaltation et sagacité... » Le docteur Flaubert était un élève de Dupuytren, et il a laissé la réputation d'avoir été un chirurgien d'une valeur morale et d'une habileté égales à celles de son maître, « cet homme dont la vie appartenait à tous, et chez qui l'habitude de s'occuper des douleurs physiques avait détruit les manifestations de l'égoïsme ». La première citation est une phrase de Flaubert ; la seconde une phrase de Balzac ; on pourrait continuer ainsi, entremêlant les textes de *Madame Bovary* et de *Modeste Mignon*, et certes, le style permettrait de rendre à chacun sa part, mais non l'idée... « La rapidité,

la lucidité des jugements que Desplein portait sur chaque réponse, son ton bref, ses manières, tout donna pour la première fois à Modeste des idées justes sur les hommes de génie... » — « Dédaigneux des croix, des titres et des académies, hospitalier, libéral, paternel avec les pauvres, et pratiquant la vertu sans y croire, il eût presque passé pour un saint si la finesse de son esprit ne l'eût fait craindre comme un démon ».

Aussi bien qu'à Larivière, ces lignes conviennent à Desplein, mais si Flaubert conserve sa manière, si le trait est chez lui beaucoup plus net et plus ferme, les deux tableaux sont bien de la même école, et cela se voit moins peut-être à la technique de leur exécution qu'à la manière dont le sujet est conçu et mis en œuvre. Ici l'influence de Balzac est médiata ; Flaubert ne s'est aucunement proposé d'imiter l'auteur de la *Comédie Humaine* ; mais il s'est produit ceci : c'est que Balzac ayant engagé le roman français dans une voie déterminée, Flaubert, venant après lui, ne pouvait faire autrement que de l'y suivre, sans doute même à son insu.

Brunetière remarque également que Champfleury n'aperçut dans la *Comédie Humaine* que le côté caricatural, en quoi il fit le plus grand tort à Balzac et au réalisme, car les *Bourgeois de Molinchart* accréditèrent cette idée que le réalisme n'était qu'un moyen de caricature. Et de fait, entre la *Physiologie du Mariage*, ou du moins certaines parties de ce livre, et les facéties d'Henry Monnier ou les plaisanteries de pince sans rire de Champfleury, la distance n'est pas bien grande ; mais que de chemin de *La Peau de Chagrin*, de *Louis Lambert*, des *Parents Pauvres*, de *Béatrix* (je cite au hasard) à *Monsieur Tringle* ou à la *Mascarade de la Vie Parisienne* ! Et Brunetière a cent fois raison de reporter sur Flaubert — né comme Champfleury en 1821, ne l'oublions pas — l'honneur de la réaction grâce à laquelle le réalisme fut pris au

sérieux, grâce à laquelle on aperçut dans ce mouvement autre chose qu'un moyen souvent un peu gros, de satire, et l'on voulut bien y voir une peinture des mœurs du temps.

Après avoir lu *Madame Bovary*, Léon Gozlan écrivit à Flaubert une très belle lettre, où il lui disait : « Je n'ai jamais tant pensé à Balzac que devant votre livre ». Et il ajoutait : « Nous vous aurions lu ensemble sous les ombrages des *Jardies*, notre bosquet d'Académus. J'aurais entendu de beaux éloges que je vous aurais rapportés encore chauds et colorés de son immortelle parole. Vous n'aurez que les miens, mais croyez-les sincères, sincères comme mes sentiments et profonds comme ma conviction ⁽¹⁾... » Hélas, Balzac était mort depuis sept ans, et sa mort avait profondément ému Flaubert. Il était à Constantinople avec Du Camp, quand il l'apprit en novembre 1850. Aussitôt, il écrivit à Bouilhet : « Pourquoi la mort de Balzac m'a-t-elle si vivement affecté ? Quand meurt un homme que l'on admire, on est toujours triste. On espérait le connaître plus tard et s'en faire aimer. Lui qui avait si bien étudié les femmes, il est mort dès qu'il a été marié et quand la société qu'il savait a commencé son dénouement. Avec Louis-Philippe s'en est allé quelque chose qui ne reviendra pas. Il faut maintenant d'autres musettes ⁽²⁾ ». Car c'est une idée tout à fait fausse que de se représenter Flaubert insensible à l'art de Balzac, et, plus encore, de croire que les différences très profondes qui séparaient sa conception de l'art d'écrire de celle de Balzac l'aveuglaient injustement sur les mérites de son devancier. Bien au contraire, Flaubert rendit toujours justice au génie qui anima la *Comédie Humaine*, et il ne manque pas de reconnaître, dans ses lettres à Louise Colet et à Bouilhet, qu'il tient à lui par toutes sortes de liens. Il avoue très franche-

(1) Cf. René Descharmes et René Dumesnil, *Autour de Flaubert*, I, p. 50.

(2) *Correspondance*, I, p. 365, édition du Centenaire.

ment la parenté, seulement il veut surpasser Balzac sur un point, celui du style, et c'est bien son droit. Mais écoutons-le parler de Balzac : « Je suis dans ce moment comme tout épouvanté, et si je t'écris, c'est peut-être pour ne pas rester seul avec moi, comme on allume sa lampe la nuit quand on a peur. Je ne sais si tu vas me comprendre, mais c'est bien drôle. As-tu lu un livre de Balzac qui s'appelle *Louis Lambert*? Je viens de l'acheter il y a cinq minutes, il me foudroie : c'est l'histoire d'un homme qui devient fou à force de penser aux choses intangibles ; cela s'est cramponné à moi par mille hameçons. Ce Lambert à peu de choses près, est mon pauvre Alfred. J'ai trouvé là de *nos* phrases (dans le temps) presque textuelles : les causeries des deux camarades au collège sont celles que nous avons ou analogues. Il y a une histoire de manuscrit dérobé par les camarades et avec des réflexions du maître d'études, qui m'est arrivée, etc., etc. ⁽¹⁾ ». Coïncidences, peut-on dire. Certes, mais coïncidences singulières, et qui ne suffiraient pas à expliquer pareils rapprochements. Mais poursuivons : « Te rappelles-tu, demande Flaubert, à Louise Colet, que je t'ai parlé d'un roman métaphysique (en plan) ⁽²⁾, où un homme à force de penser, arrive à avoir des hallucinations au bout desquelles le fantôme de son ami lui apparaît, pour tirer la conclusion (idéale, absolue) des prémisses (mondaines, tangibles) eh bien, cette idée est là indiquée, et tout ce roman de Louis Lambert en est la préface : à la fin le héros veut se châtrer par une espèce de manie mystique ; j'ai eu, au milieu de mes ennuis de Paris, à dix-neuf ans, cette envie. (Je te montrerai dans la rue Vivienne une boutique devant

(1) *Correspondance*, I. p. 494, édition du Centenaire.

(2) *La Spirale*. Cf. E. W. Fischer : *Etudes sur Flaubert inédit* ; M. Aubé : Un roman que Flaubert n'écrivit point (*Supplément du Figaro*, 13 juin 1906.).

Ce plan de roman est d'ailleurs aussi balzacien que possible.

laquelle je me suis arrêté un soir, pris par cette idée avec une intensité impérieuse)... Ce diable de livre m'a fait rêver d'Alfred toute la nuit... Est-ce *Louis Lambert* qui a appelé Alfred cette nuit?... Quel sacré livre, il me fait mal, comme je le sens ! » Coïncidences encore, et chez un nerveux comme Flaubert, bien explicables, n'est-ce pas ? Oui certes, mais attendons et voici qui éclaire tout : « Autre rapprochement : ma mère m'a montré (elle l'a découvert hier) dans le *Médecin de campagne* de Balzac, une même scène de ma *Bovary* : une visite chez une nourrice (je n'avais jamais lu ce livre, pas plus que *Louis Lambert*). Ce sont mêmes détails, mêmes effets, même intention, à croire que j'ai copié si ma page n'était infiniment mieux écrite, sans me vanter. Si Du Camp savait tout cela, il dirait que je me compare à Balzac comme à Goethe. Autrefois j'étais ennuyé des gens qui trouvaient que je ressemblais à M. un tel, à M. un tel, etc. ; maintenant, c'est pis, c'est mon âme. Je la retrouve partout, tout me la renvoie. Pourquoi donc ? *Louis Lambert* commence comme *Bovary* par une entrée au collège, et il y a une phrase qui est la même : c'est là que sont contés des ennuis de collège surpassant ceux du *Livre Posthume* ⁽¹⁾ ». Pourquoi, demande Flaubert, Balzac lui renvoie-t-il l'image de son âme ? Eh, mon Dieu, c'est qu'entre Balzac et Flaubert la comparaison est tout à fait légitime, car il existe entre eux une parenté certaine, comme entre eux et Goethe, n'en déplaise à Du Camp.

(1) *Correspondance*, I. p. 494-495, édition du Centenaire. *Le Livre Posthume* roman de Maxime Du Camp, publié chez Lecou en 1852, et que Flaubert, à juste titre juge fort inférieur. Voir à ce propos le livre de M. Ed. Maynial : *Flaubert et son milieu* (*Nouvelle Revue Critique*, 1927).

II

Ouvrons ici une parenthèse. Un critique qui n'est pas suspect de tendresse pour Flaubert — Barbey d'Aurevilly — voulant accabler l'auteur de la *Tentation de Saint Antoine*, lui décerne d'abord ce compliment : « qu'il est impossible d'exprimer des choses plus dégoûtantes dans un style plus fastueux », puis, cherchant à expliquer la genèse de cette œuvre si extraordinaire qui, de *Madame Bovary* à *Bouvard et Pécuchet*, va tour à tour du « réalisme le plus infect » de l'*Education Sentimentale* et d'*Un Cœur Simple* au lyrisme le plus fou de *Saint Antoine* et de *Saint Julien*, Barbey compare Flaubert à Goethe et écrit même que celui-ci a été le « générateur » de celui-là ⁽¹⁾. Et rien n'est plus vrai, mais il n'y a rien là non plus qui ne soit élogieux. Si j'essaie de rapprocher en ce moment Flaubert de Balzac, c'est que j'estime que l'on a trop souvent tenté de les opposer l'un à l'autre et bien à tort. C'est que je crois que Balzac a exercé sur la formation littéraire de Flaubert une action profonde, bien que rarement directe et presque toujours médiante. Mais cela ne veut pas dire que Balzac ait été le seul maître de Flaubert, ni même le principal. Les vrais maîtres de l'auteur de *Madame Bovary*, lui-même nous les a fait connaître dans une lettre à M^{lle} Le Royer de Chantepie où il donne à sa correspondante le conseil de se mettre, elle aussi, à leur école. Et ce sont Montaigne et Rabelais, Voltaire, Montesquieu et Hugo, Goethe, Byron et Shakespeare, Homère, Pétrone, Plaute, Apulée, mais Goethe plus encore que tous les autres ⁽²⁾. Aussi bien la chose n'est plus douteuse depuis que M. Léon Degoumois l'a démontrée

(1) Barbey d'Aurevilly. *Le Roman Contemporain*. Paris, Lemerre, p. 119.

(2) *Correspondance*, II. p. 294 (édition du Centenaire). Lettre de juin 1857.

par des arguments sans réplique, et que, grâce à de patientes recherches dans l'œuvre de Flaubert, à de minutieuses investigations dans la *Correspondance*, il est parvenu à déterminer exactement l'influence exercée par le maître de Weimar sur le solitaire de Croisset ⁽¹⁾. Ce n'est pas seulement comme l'a dit Faguet, avec l'histoire de ses livres que se confond l'histoire de Flaubert, c'est aussi avec le cours de ses lectures. Dans cette lettre à M^{lle} Le Royer de Chantepie (qui fut pour lui, un instant, mais par correspondance, un peu son Eckermann), il écrivait : « Ne lisez pas pour vous amuser comme lisent les enfants, ni comme les ambitieux, pour vous instruire. Non, lisez pour vivre ». Toute sa vie, Flaubert fut un « bourreau de lectures ». On lui en fait d'ailleurs volontiers grief aujourd'hui où l'on croit qu'il suffit d'être ignorant pour demeurer original ; mais il ne faut pas oublier que Flaubert mettait lui-même en pratique le conseil donné à M^{lle} de Chantepie, qu'il lisait « pour vivre », c'est-à-dire qu'il vivait ce qu'il lisait, qu'il savait « animer les belles fictions des poètes, qu'il savait ressusciter en lui le monde où évolue leur pensée ». C'est de cette façon qu'il lut Goethe, et dès le collège, le premier *Faust* d'abord, puis *Werther*. Et ses œuvres de jeunesse — n'eussions-nous point là-dessus le témoignage formel de toute la correspondance — montrent quelle profonde influence le poète allemand exerça sur la formation des idées du grand prosateur français. Autre preuve : on a retrouvé dans les papiers de Flaubert une poésie d'Alfred Le Poittevin à la louange de Goethe. En recopiant de sa main cet hommage de son ami à Goethe, Flaubert, remarque M. Degoumois, n'y a-t-il pas absolument souscrit ? Pour eux deux, Byron et Goethe sont le vrai roman-

(1) Léon Degoumois : *Flaubert à l'Ecole de Goethe*. Genève. Impr. Sonor, in-8°, 1925. Cf. aussi René Dumesnil : *Chronique Flaubertienne*, Les Marges, avril 1925.

tisme : ils associent *Manfred* et *Faust*, et c'est à travers eux qu'ils lisent Hugo, Gautier et Musset. On trouve dans *Novembre* une variation sur la chanson de Mignon. Et quand, l'année suivante, Flaubert entreprend d'écrire la première version de *l'Education Sentimentale*, il est toujours sous l'influence de *Wilhem Meister*. Pendant ses années de voyage — car la vie de Flaubert est partagée de même que celle du héros goethien, quand à son retour d'Orient il découvre à Rome l'auteur du *Jugement Dernier*, c'est en comparant Michel-Ange à Goethe qu'il traduit son admiration. Et désormais, dès qu'il voudra marquer qu'un artiste atteint la suprême grandeur, c'est à Goethe qu'il en réfèrera ; il mettra ainsi Ronsard, pour « ses éclats lyriques » sur le plan de Goethe, il reprochera à Chateaubriand de n'avoir vu dans Goethe que *Werther* (qui n'est « qu'une des mansardes de cet immense génie »), et quand il cherchera une épigraphe pour la *Paysanne* de Louise Colet, c'est aux *Elégies Romaines* qu'il ira l'emprunter. Ses lettres à la Muse sont d'ailleurs remplies de citations de Goethe, et son admiration va grandissant à chaque lecture. Dans une lettre inédite que j'ai sous les yeux, il qualifie *Faust* de « démesuré chef-d'œuvre », et s'écrie : C'est cela qui est haut et qui est sombre ! Et lui qui, tout à l'heure, disait de Balzac qu'il ne lui avait manqué que le style pour être l'Homère du roman français, écrit à George Sand, en parlant de Goethe : « Voilà un homme, ce Goethe, mais il avait tout, celui-là, tout pour lui ! » C'est très justement qu'Emile Hennequin a pu dire que la *Tentation de Saint Antoine* était le plus beau poème allégorique après *Faust* et le parallèle entre les deux ouvrages est classique. Il serait tout aussi légitime de rapprocher la *Correspondance des Entretiens de Goethe avec Eckermann*. « Il y a, remarque à ce propos M. Léon Degoumois, une si parfaite ressemblance entre leurs idéals et même entre leurs esthétiques

que parfois on serait tenté de penser que Flaubert répète Goethe ». Il ne le répète pas. Mais s'étant engagé dès sa jeunesse sur la route que Goethe lui a tracée, jamais Flaubert n'en a dévié. L'une de ses dernières préoccupations fut d'obtenir de Tourgueneff qu'il traduisît pour lui le *Satyre* « du père Goethe » (1). Ainsi l'influence de Goethe sur Flaubert est-elle manifeste, et plus encore la parenté de leurs esprits.

III

Moins éclatante, mais tout aussi réelle est sa parenté avec Balzac.

Dans son livre si intelligent sur *Le Roman Réaliste sous le second Empire* (2), M. Pierre Martino a remarqué que Balzac avait été tout d'abord attaqué furieusement au nom du goût et de la morale, et seulement admiré pour la puissance de son imagination. Mais tout le monde, même parmi ses plus chauds admirateurs, estimait avec Théophile Gautier que Balzac « revendiqué pour maître par l'école réaliste, n'avait aucun rapport de tendance avec elle ». C'est comme romantique qu'on l'estime, et pour certains même, il est « l'écrivain le plus romantique qui ait jamais existé. » Romantique, il l'est certes, comme il est réaliste, comme il est, avant que le mot et la chose soient définis, naturaliste. Après sa mort, sa renommée grandit et s'affermir et c'est tandis que Flaubert compose laborieusement *Madame Bovary* dans la solitude de Croisset qu'elle s'établit. Mais Flaubert n'y est point si bien enfermé qu'il ne perçoive les échos de la bataille littéraire qui met

(1) D'après une lettre inédite à Maupassant analysée dans la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, octobre-novembre 1924, par M. Édouard Champion.

(2) Pierre Martino : *Le Roman réaliste sous le second Empire*. Paris, in-12, Hachette, 1913, pp. 59 et sq.

aux prises les troupes réalistes de Champfleury et de Duranty d'une part, et les Pontmartin, les Cuvillier-Fleury et toute la critique traditionnelle, d'autre part. Comme lui aussi porte en lui-même un écrivain romantique associé à un réaliste, ou plutôt comme il ne se contraint à discipliner son tempérament romantique qu'au prix des efforts les plus durs, comment demeurerait-il insensible à cette espèce de contagion des idées et des théories balzaciennes sur le roman (1)? Il peine en ce moment même sur une tâche sans joie ; il s'applique à composer une œuvre d'où il veut, au prix de quels sacrifices ! extirper toute expression de ses sentiments personnels ; mais il va imprimer à ce livre un des caractères balzaciens les plus nets. Car, ainsi que le remarque si justement M. P. Martino, si Balzac prétend — après que son œuvre est presque tout entière publiée, d'ailleurs — écrire « à la lueur de deux vérités

(1) En août 1847, Flaubert écrit aux premières pages de *Par les Champs et par les Grèves*, ces lignes qui montrent combien il est, alors, pénétré de Balzac : « Les rues à Blois sont vides, l'herbe croît entre les pavés... On se plaît à rêver dans ces paisibles demeures, quelque profonde et grande histoire intime, une passion malade qui dure jusqu'à la mort, amour continu de vieille fille dévote ou de femme vertueuse... Ces réflexions qui nous sont revenues plus tard à Amboise, à Chinon et dans les autres villes de la Touraine, nous ont fait nous demander si M. de Balzac, qui est de ce pays, y a puisé ses héroïnes, si c'est là, enfin qu'il a découvert *La femme de trente ans*, cette création immortelle ! inconnue à l'antiquité comme le christianisme dont elle relève, et que je prise plus que la plupart de celles de l'industrie moderne (j'en excepte cependant les allumettes chimiques et la fricassée de poulet froid de Tortoni). Exhumer dans ce qu'on rejetait comme hors d'usage des trésors nouveaux de plastique et de sentiment, découvrir dans l'univers de l'amour un continent nouveau et appeler à son exploitation des milliers d'êtres qui s'en trouvaient rejetés, cela n'est-il pas spirituel et sublime ? Prolonger l'exercice d'un sexe, n'est-ce pas presque en inventer un autre ? Aussi, quel enthousiasme nous vîmes ! Ça été comme la découverte de l'Amérique ! au lieu de routiers congédiés et de juifs en faillite y courant pour faire fortune, une foule de sentiments aux abois et de décadences encore robustes s'est ruée avec ardeur sur cette grande trouvaille de *La femme de trente ans*... » Tout est balzacien dans cette page, et jusqu'au style même, jusqu'au ton de plaisanterie qui semble inspiré de la *Physiologie du Mariage*.

éternelles, la Religion et la Monarchie», il n'en est guère embarrassé dans sa besogne, qui est avant tout celle d'un réformateur, et il fait figure auprès de ses contemporains plutôt de démolisseur et de révolutionnaire que de conservateur. «Le roman, tel qu'il le pratique, embrasse tout : la science, la sociologie, la politique ; son réalisme est si ample, si complexe, qu'il peut donner naissance à plusieurs écoles réalistes, au besoin contradictoires». Voyez si *Madame Bovary* n'est pas un de ces romans qui, dans le cadre limité d'une bourgade de province, «embrasse tout», soulève, à propos d'un cas de psychologie particulier, les problèmes les plus profonds — nous en discutons encore aujourd'hui — et reconnaissons que c'est là le caractère du roman exécuté selon la théorie balzacienne. Mais cela, beaucoup plus que dans *Madame Bovary*, nous allons le constater dans *l'Education Sentimentale*.

Et peu importe, maintenant, que Flaubert, donnant par instants cours à sa mauvaise humeur, ait dit plusieurs fois que Balzac écrivait vraiment trop mal, qu'il avait vraiment trop peu l'amour de l'art, qu'il était ignorant, qu'il était bien un «immense bonhomme, mais de second ordre», ou encore que la lecture de sa *Correspondance* était fort décevante, car on n'y trouvait pas une idée générale. Peu important ces boutades, auprès de ses cris d'admiration : «J'ai relu *Eugénie Grandet*. Cela est réellement beau ! Quelle différence avec le gars Champfleury (1) !» Et ailleurs : «Peut-être les formes plastiques ont-elles été toutes décrites, redites, c'était la part des premiers. Ce qui nous reste, c'est l'extérieur de l'homme, plus complexe, mais qui échappe bien davantage aux conditions de la *forme*. Aussi je crois que le roman ne fait que naître,

(1) *Correspondance*, II, p. 98 (14 août 1853). Édition du Centenaire.

il attend son Homère. Quel homme eût été Balzac s'il avait su écrire ! » Mais Flaubert ajoute aussitôt : « Mais il ne lui a manqué que cela, un artiste après tout (entendez un styliste), n'aurait pas tant fait, n'aurait pas eu cette ampleur ⁽¹⁾ ».

Car cette admiration est un hommage parfaitement sincère : mais ce n'est pas le seul que Flaubert rend à Balzac. En composant la version définitive de *l'Education Sentimentale*, il va bien reprendre un projet fort ancien, et qui, ainsi que nous l'avons vu, date de ses débuts littéraires, mais il va le traiter selon les théories de Balzac. Ou du moins si ce n'est pas chez lui dessein concerté de se conformer à ces théories, on peut dire qu'il les a si bien incorporées à sa propre doctrine qu'elles font désormais partie intégrante de celle-ci. Et c'est un des points qui marqueront précisément le mieux la différence qui sépare *l'Education* de *Madame Bovary*.

Dans la première version de *l'Education*, mise en chantier en février 1843 et terminée en janvier 1845, le sujet qu'il se propose est aussi limité que celui de *Madame Bovary*. Dans la version de 1869, le cas psychologique demeure le même, enrichi bien entendu, de toutes les observations que la maturité peut apporter à un romancier ; mais, en outre, comme le cadre, le tableau s'est élargi. C'est toute une époque qui va revivre, tout un règne, celui du Roi Citoyen, et ce sont toutes les classes de la société, tous les milieux, toutes les catégories d'idées, de préoccupations, de tendances, que l'auteur évoquera devant nous. Nous n'avions tout à l'heure que des bourgeois de village ; nous avons maintenant toute une société, à Paris aussi bien qu'à Sens ; nous suivons ses réactions devant les événements politiques ; nous assistons au mouvement de 1848, et nous en voyons les conséquences, comme nous en avons dis-

(1) *Correspondance*, I, p. 488 (16 décembre 1852). Édition du Centenaire.

cerné les causes. Et tout cela nous est présenté dans un raccourci saisissant, mais qui conserve à toutes choses les proportions exactes, qui demeure juste en tous ses détails, précis en toutes ses valeurs. Nous avons dans l'*Education* une sorte de comprimé, de concentré de Balzac, dix romans en un seul volume. Mais l'idée directrice demeure celle qui a présidé à l'élaboration du plan gigantesque de la *Comédie Humaine* (1) : « L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. Les espèces zoologiques résultent de ces différences... Pénétré de ce système, je vis que, sous ce rapport, la Société ressemblait à la Nature... Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie, n'y avait-il pas une œuvre de ce genre à faire pour la société? » C'est en somme la théorie de Geoffroy Saint-Hilaire appliquée au roman, théorie qui se substitua à celle de Cuvier, et dont Goethe (encore Goethe),

(1) A propos de cette parenté de l'*Education Sentimentale* et de la *Comédie Humaine*, M. Henri Bachelin remarque finement (*loc. cit.*) que le livre de Flaubert est balzacien de conception (« Rappelle-toi Rastignac dans la *Comédie Humaine* », dit Deslauriers à Frédéric) mais que ce roman est, en quelque sorte, « une critique de la conception que Balzac se faisait de la vie pour le compte de ses jeunes héros : un bon tailleur, et pour maîtresse une grande dame. Or Frédéric devient riche et finit par séduire M^{me} Dambreuse : pourtant, il perd. Il n'en demeure pas moins que l'*Education* soit, de tous ses livres, celui où, par la multiplicité de ses personnages, Flaubert s'est le plus rapproché de Balzac, notre plus grand romancier, et, malgré son insouciance du style pour le style, un des plus grands écrivains du monde entier ». Ailleurs, M. Henri Bachelin a montré que, en dépit de sa doctrine de l'impartialité, Flaubert est peut-être moins « objectif » que Balzac, parce que, sauf dans l'*Education*, il met en scène un nombre réduit de personnages, et, dès lors, il prend parti, par préférence, en quelque sorte. Ainsi, alors que Balzac nous offre des ecclésiastiques aussi différents que le Curé de Tours et le Curé de Village, des militaires aussi peu semblables que les deux Hulot, Flaubert, qui a peint deux prêtres, Bournisien et Jeufroy, les a faits l'un et l'autre aussi bornés, d'où l'on pourrait conclure qu'il ne conçoit pas autrement les membres du clergé.

comme le remarque Balzac, salua dans le dernier article qu'il écrivit, l'éclatant triomphe. Mais chez Balzac, la détermination des espèces sociales est plus étendue, il insiste davantage sur les traits de mœurs, il semble s'amuser en chemin. Chez le Flaubert de l'*Education*, le trait est rapide. Balzac commente, prend lui-même la parole, tire le lecteur par la manche (comme dit Flaubert) pour s'assurer qu'il a bien entendu. Les digressions sont innombrables, les *a parte* de l'auteur aussi fréquents que les parenthèses lui permettant de nous indiquer quelle morale il convient de tirer de l'histoire. Toute autre est la méthode de Flaubert : pas plus que l'idée morale, l'armature intérieure du roman, l'idée directrice, ne doit paraître. Il la cacha si bien que beaucoup, ne la découvrant pas à la lecture, s'obstinèrent à la nier et affirmèrent que ce livre qui prétendait offrir une exacte peinture de la vie n'en donnait qu'une image aussi imparfaite et aussi floue qu'un mauvais daguerréotype. A quoi bon prétendre travailler d'après la nature, si l'on ne parvient pas même à intéresser suffisamment le lecteur pour qu'il aille jusqu'au bout du roman? Mieux vaut pour lui regarder directement cette nature, moins « dégoûtante » que la peinture qu'on nous en offre.

En dépit des explications qu'il donne au lecteur sur ses idées et ses intentions, ce sont les mêmes reproches que l'on fit à Balzac, remarquons-le. Comment en eût-il été autrement, puisqu'au fond, Flaubert et Balzac eurent tous deux même dessein? Il n'est pas davantage surprenant de rencontrer dans l'*Education Sentimentale* certains traits, certains épisodes qui paraissent directement issus de la *Comédie Humaine*. Est-ce que la fête chez la Maréchale, par exemple, ne ressemble pas étonnamment à l'orgie chez Taillefer dans la *Peau de Chagrin*? Mais plus encore que des passages déterminés, ce sont les descriptions, l'étude des milieux, la notation des propos, la

justesse et la précision des allusions aux événements politiques qui peuvent être mis en parallèle chez Flaubert et chez Balzac. C'est l'*Education* tout entière qui baigne dans une atmosphère balzacienne, tout en conservant la marque, la griffe de Flaubert.

Car de Flaubert à Balzac, il ne s'agit pas de réminiscences et encore moins de rencontres de hasard, mais bien plutôt ces rapprochements sont le signe d'une juste filiation. Flaubert parvient à ce point, atteint avant lui par Balzac, où, comme il l'écrit lui-même à Louise Colet, « l'induction vaut la déduction, où tout ce que l'on invente est vrai, et où l'on ne se trompe plus quant à tout ce qui est de l'âme ». De là ces rencontres comme celles qui l'étonnaient à propos de *Louis Lambert*, de *Madame Bovary* et du *Médecin de Campagne*, de là celles qui nous étonnent dans l'*Education*. Les théories esthétiques ont beau se trouver en désaccord, les opinions littéraires peuvent être aussi différentes que les opinions philosophiques, ces deux très grands romanciers ont entre eux comme un air de famille : ils ont même sûreté de coup d'œil, leur imagination les sert aussi sûrement, car ils ont même puissance de création, même faculté de donner la vie et de donner à leur héros une âme humaine... Flaubert peut s'écrier « Ma pauvre Bovary, sans doute souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois à cette heure ⁽¹⁾ », absolument comme Balzac eût eu le droit de dire : dans vingt villes de province mon Lucien de Rubempré *brille* dans le salon d'une Mme de Bargeton ; dans vingt villages un Soudry, un Gaubertin et un Rigou trament leurs machinations pour se procurer les terres qu'ils convoitent ; dans vingt bureaux de ministères un Dutocq espionne ses collègues pour renseigner quelque des Lupeaulx.

(1) *Correspondance*, II. p. 98, édition du Centenaire.

Pourtant c'est par des voies presque opposées que Balzac et Flaubert, guidés par une même idée, sont arrivés l'un et l'autre à ce carrefour où ils joignent la vérité. Les avenues qu'ils ont suivies ont chacune leurs charmes propres, et les points de vue qu'elles ménagent, chemin faisant, sont bien différents. En choisissant sa route, Flaubert, obéissant à sa nature, l'a voulue tout autre que celle que Balzac avait prise. Il s'est attaché davantage à la forme, et c'est la sagesse même puisque telle était la pente où l'entraînait son génie. Le style de Balzac n'est pas toujours d'une admirable pureté ; mais il n'est pas rare de trouver dans la *Comédie Humaine* des passages qui atteignent à la perfection, tout autant que les plus belles phrases de Flaubert. Ainsi, dans les *Proscrits*, par exemple : « En rentrant au logis, l'étranger s'enferma dans sa chambre, alluma sa lampe inspiratrice, et se confia au terrible démon du travail, en demandant des mots au silence, des idées à la nuit... » Quoi de plus achevé que ce tableau en quelques mots qui nous montre Dante, en exil à Paris ? Mais l'étranger qui sous sa lampe inspiratrice se confie « au démon du travail », n'est-ce point aussi Balzac lui-même, n'est-ce pas aussi Flaubert, demandant des mots au silence et des idées à la nuit ? Et celui-ci, tout féru de style, se garde bien de faire le dédaigneux devant l'œuvre de son devancier, génie immense, profond et touffu comme la vie même. Ainsi, reprocher à Balzac de n'avoir pas toujours un style aussi pur que celui de Flaubert, à Flaubert de n'avoir pas l'abondance de Balzac et d'être un écrivain « d'imagination courte », quoi de plus vain ? Cela fait songer à ces rêveries d'archéologue : « si l'on prenait le portail de Chartres, la nef de Saint-Ouen de Rouen, le chœur de Beauvais, quelle merveille n'aurait-on pas ! » Voire... à moins que la merveille composite ne fût une monstruosité.

CHAPITRE IV

LOUISE COLET, FLAUBERT ET MUSSET

I

On trouve dans la *Correspondance* de Flaubert plusieurs lettres à Louise Colet qui renferment des jugements sur Alfred de Musset. La plupart d'entre ces appréciations sont sans aménité.

Personne, cependant, n'avait aimé Musset autant que Flaubert : cette passion pour le poète des *Nuits* se découvre aisément dans les œuvres de jeunesse. Le sujet de *Novembre*, roman composé en 1842, alors que Flaubert atteignait sa vingt-et-unième année, rappelle celui de *Rolla*, publié par Musset en 1836. Le caractère du héros de *Novembre* est tout pareil à celui de Jacques. Devant Marie — car elle se nomme aussi Marie, l'héroïne de Flaubert — il se demande, comme l'autre :

N'était-ce pas ma sœur, cette prostituée ?

Mais il y a sans doute plus de désespérance, plus de romantisme, dans l'œuvre en prose de Flaubert que dans les vers de Musset. Cette influence du poète sur le jeune prosateur qui accomplit silencieusement ses années d'apprentissage, on la retrouve encore très nettement dans

la première version de l'*Education Sentimentale*, qui, nous l'avons vu, peut être regardée comme un développement ou une transposition de *Novembre* et des *Mémoires d'un Fou*. Et Flaubert, qui se connaît assez bien, dira plus tard dans une lettre à Louise Colet : « Musset m'a excessivement enthousiasmé autrefois, il flattait mes vices d'esprit : lyrisme, vagabondage, crânerie de l'idée et de la tournure ⁽¹⁾ ».

Un jour pourtant, l'admiration fait place à un sentiment assez différent ; on trouve dans les propos de Flaubert un peu d'aigreur, et qui semble même fort injustifiée. C'est que dans un article publié en février 1852 par le *Constitutionnel*, Sainte-Beuve vient d'engager Louis Bouilhet « à ne pas ramasser les bouts de cigares d'Alfred de Musset ⁽²⁾ ». Et c'est bien là, la première raison dans l'ordre chronologique comme dans l'ordre des valeurs, car toute critique injuste ou maladroite adressée à Bouilhet demeurerait pour Flaubert plus impardonnable qu'une offense à lui faite personnellement. Et que Sainte-Beuve eût préféré Musset, comme c'était bien son droit, le poète de *Rolla* en devenait du coup, aux yeux de l'intransigeant ami de Bouilhet, le complice du détracteur de *Melaenis*. Mais une autre cause aggrava bientôt l'acrimonie de Flaubert. Au printemps de cette même année, comme Musset venait de prendre séance à l'Académie, Louise Colet intrigua près du nouvel

(1) *Correspondance*, tome I, p. 472 (édition du Centenaire).

(2) Lundi 9 février 1852. — Reproduit dans les *Causeries du Lundi*. V. p. 302 et suivantes, sous le titre : De la poésie et des poètes en 1852. Voici le passage qui indigna Flaubert : « On adopte de propos délibéré un genre, on en outre tout, et l'on n'est qu'imitateur et copiste. On l'était il y a quinze et vingt ans, lorsqu'on ramassait dans ses vers les épis tombés des gerbes de Lamartine ; on l'est aujourd'hui quand on ramasse les bouts de cigares d'Alfred de Musset. *Melaenis*, conte romain par M. Louis Bouilhet, reproduit trop visiblement (j'en demande pardon au jeune auteur) le ton, les formes et le genre de boutades de *Mardoche*... »

immortel dans le dessein de faire couronner le poème sur *la Colonie de Mettray* qu'elle venait d'achever. Elle attira Musset chez elle, et fut, dit Léon Séché, « si contente de sa visite, qu'elle la raconta le lendemain à Flaubert, à qui elle disait tout, sauf ce qu'elle ne pouvait lui dire (1) ». Mais comme cette histoire, la Muse l'avait racontée à sa façon, Musset ne pouvait manquer de passer aux yeux de Flaubert pour un goujat.

Voilà qui éclaire déjà certains passages des lettres de Flaubert à Louise Colet. Avant de solliciter le poète, Louise Colet montre envers lui une admiration qu'elle ne cache pas à Flaubert, ce qui impatienté celui-ci et le fait répliquer : « Il faut se méfier des meilleures affections, telle est la morale que je tire de ta lettre. Si le discours de Musset qui m'horripile t'a paru charmant, et que tu trouves également charmant ce que j'ai pu faire ou ferai, qu'en conclure?... « Si tu cherches à plaire, te voilà déchu », dit Epictète ; je ne déchoirai pas. Le sieur de Musset me paraît avoir peu étudié Epictète, et cependant ce n'est pas l'amour de la vertu qui manque dans son discours. Il nous apprend que M. Dupaty (son prédécesseur, le vaudevilliste), était honnête homme, et que c'est bien beau d'être honnête homme... Arrive le petit *confiteor* ; là le poète appelle ses œuvres des *fautes d'enfant*, se blâme des *torts qu'il n'a plus*, et traite l'école romantique de n'avoir pas le *sens commun*, quoiqu'il ne renie pas ses maîtres. Il y aurait eu ici de belles choses à dire sur la place d'Hugo vide... Suit l'éloge de l'opéra comique *comme genre* : tout est du même tonneau, sans cesse l'exaltation du gentil, du charmant. Musset a été bien funeste à sa génération en ce sens. Lui aussi, morbleu, a chanté la grisette d'une façon bien plus embêtante encore que Béranger,

(1) Léon Séché, *Alfred de Musset*, II (Les Femmes), p. 227. — *Mercure de France*, in-8, 1907.

qui, au moins est en cela dans sa veine propre... Musset restera par ses côtés qu'il renie. Il a eu de beaux jets, de beaux cris, voilà tout ; mais le *parisien*, chez lui, entrave le poète, le dandysme y corrompt l'élégance, ses genoux sont raides de ses sous-pieds, la force lui a manqué pour devenir un maître, il n'a cru ni à lui, ni à son art, ni à ses passions. Il a célébré avec emphase le *cœur*, le *sentiment*, l'amour avec toutes sortes d'*H*, au rabaissement de beautés plus hautes, « le cœur seul est poète, etc. ». Ces sortes de choses flattent les dames, maximes commodes qui font que tant de gens se croient poètes sans avoir fait un vers. Cette glorification du médiocre m'indigne, c'est nier tout art, toute beauté, c'est insulter l'aristocratie du bon Dieu... La postérité change d'avis quelquefois, et encore ! Est-ce que jamais la France reconnaîtra que Ronsard vaut bien Racine ! Il faut donc faire de l'art pour soi, pour soi seul, comme on joue du violon ⁽¹⁾.

Cette longue citation, encore que tronquée, m'a paru nécessaire : dans la même lettre, quelques lignes plus bas, Flaubert avoue qu'il est, ce soir-là « en veine de mauvaise humeur », et blâme sa maîtresse d'avoir parlé « des jours d'orgueil où on la recherche, où on la flatte ». Il y a donc tout lieu de croire que dans une lettre à laquelle Flaubert répond, la Muse s'était vantée d'avoir été « recherchée et flattée » par Musset. A cela, Flaubert réplique par ce conseil : « Allons, ce sont des jours de faiblesse, ceux-là, les jours dont il faut rougir ; tes jours d'orgueil, je vais te les dire, les voici, tes jours d'orgueil ! quand tu es chez toi, le soir dans ta plus vieille robe, avec la cheminée qui fume, gênée d'argent, etc., et que tu vas te coucher le cœur gros et la tête fatiguée ; quand, marchant de long en large dans ta chambre, et regardant le bois brûler, tu te dis

(1) *Correspondance*, I, p. 444-448, édition du Centenaire (30 mai 1852).

que rien ne te soutient, que tu ne comptes sur personne, que tout te délaisse et qu'alors, sous l'affaissement de la femme, la muse rebondissant, quelque chose cependant se met à chanter au fond de toi, quelque chose de joyeux et de funèbre, comme un chant de bataille, défi porté à la vie, espérance de sa force, flamboiement des œuvres à venir ; si cela te vient, voilà tes jours d'orgueil». La mauvaise humeur de Flaubert s'explique, et pas uniquement pour des raisons littéraires. Pourtant, jusqu'au jour où René Descharmes nous donna une édition classée de la correspondance, il était bien difficile de se faire une opinion impartiale et les critiques de Flaubert sur Musset restaient assez déconcertantes, parce que l'on n'en démêlait point les véritables motifs.

Si l'on se référait, en effet, à l'édition Charpentier (la première en date, publiée en 1887), on trouvait d'abord à la page 81 du tome deuxième, ce long passage de deux paragraphes : « Le sieur de Musset est diablement dans les idées reçues... Il est plus poète qu'artiste et maintenant beaucoup plus homme que poète, et un pauvre homme ». Venant juste deux pages après la lettre où Flaubert s'indignait du jugement que Sainte-Beuve vient de porter sur Bouilhet, cette diatribe peut sembler naturellement inspirée par la rancune que le romancier garde à Musset, parce que Sainte-Beuve l'a préféré à Bouilhet. On peut s'étonner que Flaubert se montre aussi vif et aille aussi loin, car il n'y a pas là de quoi lui faire qualifier Musset de « pauvre homme ». Mais reprenons notre lecture ; nous tournerons vingt pages sans rencontrer le nom de Musset. Nous le retrouverons page 104, dans la longue lettre où Flaubert commente sans tendresse le discours de réception du nouvel académicien ; puis, page 120, nous lisons enfin ces lignes : « Ton long récit de la visite de Musset m'a fait une étrange impression ».

Prenons maintenant l'édition Conard de 1910 (la première). Ici l'ordre de ces fragments change. A la page 97 du tome II, nous trouvons la lettre sur l'article de Sainte-Beuve ; quatre pages plus bas, la lettre sur le discours de réception de Musset, et enfin, page 111, une lettre commençant par trois points de suspension qui indiquent évidemment que le début n'est pas publié. Ces trois points sont suivis de ces mots : « Et le sieur de Musset est diablement dans les idées reçues, sa vanité est de sang bourgeois. Je ne crois pas, comme toi, que ce qu'il a senti le plus soient les œuvres d'art, ce qu'il a senti le plus, ce sont ses propres passions. Musset est plus poète qu'artiste, et maintenant beaucoup plus homme que poète, et un pauvre homme, etc. » Nous reconnaissons là le fragment qui, dans l'édition Charpentier était, — le diable sait pourquoi — incorporé à une lettre avec laquelle il n'avait aucun rapport, ni dans le temps ni dans l'espace, et que nous avons trouvé en premier lieu. Enfin, page 151, nous lisons l'allusion à la visite de Musset : « Ton long récit de la visite de Musset m'a fait une étrange impression... » Et tout s'éclaire, semble-t-il.

Non, pas encore. Tout s'est éclairé seulement le jour que Descharmes révisa et classa ces textes, les vérifia sur les autographes. Nous avons enfin les dates des lettres (établies de façon indiscutable par l'examen des cachets de la poste, que les précédents éditeurs avaient on ne sait pourquoi négligés, ou quand ces cachets manquent, par une savante exégèse et une étude approfondie des faits auxquels il est fait allusion). Dans l'édition du Centenaire, donc, la lettre sur l'article de Sainte-Beuve, page 422 du tome I, est citée la première. Elle porte la date du 16 février 1852 — l'article ayant paru dans le *Constitutionnel* du 9. La lettre sur le discours de réception de Musset vient ensuite, à la page 444 ; le discours a été pro-

noncé le 27 mai, et la lettre est du 30. Puis nous trouvons page 456, dans une lettre du 26 juin, le passage relatif à la visite de Musset à Louise Colet : « Ton long récit, etc... » et enfin seulement à la page 461 les paragraphes (qui dans l'édition Charpentier se rencontraient, on ne sait pourquoi les premiers, et les troisièmes dans l'édition Conard), et qui débutaient par ces mots : « Le sieur de Musset est diablement dans les idées reçues... » Mais cette fois, l'éditeur a rétabli, en tête de la lettre, datée du 6 juillet, une phrase sans laquelle le contexte restait inintelligible. La voici : « *Il est dans les idées reçues qu'on ne va pas se promener avec un homme au clair de lune pour admirer la lune, et le sieur de Musset est diablement dans les idées reçues, etc.* ».

Maintenant, nous comprenons. La visite de Musset a d'abord alarmé Flaubert, et nous avons vu déjà que cette visite, vraisemblablement n'était pas la première. Mais voici un autre sujet d'alarmes : cette visite a été suivie quelques jours plus tard d'une promenade au clair de lune, et Deschames nous avertit, dans une note, que cette lettre a été écrite en trois fois et que tout le début en est inédit. Il y est question, ajoute-t-il, d'une visite que Musset a faite à Louise Colet, d'une promenade qu'ils ont faite ensemble et que la Muse a racontée dans une précédente lettre. Flaubert raille son amie et le poète à ce sujet, et il donne à Louise quelques conseils qui laissent percer un peu de jalousie ; bien qu'il se défende de lui faire aucun reproche. Mais il la presse d'avouer qu'il s'est passé en elle quelque chose de trouble. D'ailleurs « on peut être maître de ce qu'on fait, mais pas de ce qu'on sent », et c'est pourquoi il serait heureux qu'elle renonçât à aller se promener une seconde fois avec Musset, toujours au clair de lune, comme elle en a l'intention. Musset pourrait, en effet, la prendre pour une coquette, « car il est dans les idées reçues qu'on ne va pas se promener

avec un homme au clair de lune, etc. ». Nous comprenons, cette fois, que si Musset est « plus poète qu'artiste, plus homme que poète, et un pauvre homme », ce n'est pas, sous la plume de Flaubert, comme les précédents éditeurs de la *Correspondance* avaient eu la légèreté de nous le laisser supposer, un jugement littéraire, mais une boutade ; c'est l'opinion d'un amant à qui l'on vient d'essayer de souffler sa maîtresse, et qui, sur le rapport que lui a fait la dame (laquelle a pris soin naturellement de peindre le soupirant sous les plus noires couleurs), ne peut manquer de trouver que son rival éconduit est plus homme que poète — et un pauvre homme !

II

Ouvrons maintenant le tome II de la nouvelle édition Conard de la *Correspondance* (1926). Nous y trouvons à la page 420 la lettre du 30 mai 1852 ; à la page 458 la lettre du 5-6 juillet, écrite, comme l'avait bien remarqué Descharmes, en trois fois. Au bas de la page 459, le passage sur la première promenade au clair de lune, et page 464, une lettre jusqu'ici entièrement inédite, et qui est du 7-8 juillet, précise encore les véritables sentiments de Flaubert en montrant sa jalousie, attisée par le récit que Louise Colet vient de lui faire, de la fameuse promenade en voiture avec Musset, promenade au cours de laquelle le poète — au dire de la « Muse » — se montra si pressant que Louise indignée, au péril de sa vie, ouvrit la portière et se jeta dans la rue : « Non, je ne te ferai pas de reproches, quoique que tu m'as fait bien souffrir ce matin, étrangement et d'une manière nouvelle. Quand j'en suis arrivé, dans ta lettre, au *tutoiement*, c'est comme si j'eusse reçu un soufflet sur la joue ; j'ai bondi. Oui, j'ai eu cette faiblesse, et ne pas l'avouer, ce serait poser. Cet homme me paiera cette

rougeur un jour ou l'autre, d'une façon telle quelle. Si je faisais des phrases dans son genre, je te dirais que j'éprouve le besoin de l'assommer. Mais il est certain que je le bâtonnerais avec délices, et qu'il me reste de tout cela un *cor* fort sensible. S'il me marche jamais sur le pied, je lui fourrerai ce pied dans le ventre, et quelque chose avec. Ah ! ma pauvre Louise, toi, toi, avoir été là ! Je t'ai vue un moment tuée sur le pavé, avec la roue te passant sur le ventre, un pied de cheval sur ta figure, dans le ruisseau, toi, toi, et par lui ! Oh comme je voudrais qu'il revienne et que tu me le foutes à la porte crânement, devant trente personnes !... Noble poète, qui pense à amuser le prince-président en lui envoyant des facéties sur l'Académie (dont il est très fier d'être membre), et qui tremble encore, à l'heure qu'il est, qu'on en sache quelque chose ! Tu as manqué de tact dans toute cette affaire. Il y a du vent dans la tête des femmes comme dans le ventre d'une contre-basse ! Au lieu de t'élancer de la voiture, tu n'avais qu'à faire arrêter le cocher et *de* (sic) lui dire : « Faites-moi le plaisir de jeter dehors M. A. de Musset qui m'insulte ».

Pourquoi donc l'éditeur de 1889 (collection Charpentier) et de 1910 (édition Conard) eut-il des « scrupules non mêlés d'arrière-pensées » — selon l'expression qu'il emploie dans sa préface — et qui lui interdissent de publier les fragments demeurés inédits jusqu'en 1926 ? Comme on regrette ces interpolations inexplicables, ces interversions et ces mélanges de textes, qui, jusqu'au reclassement opéré par Descharmes ont brouillé l'ordre chronologique des lettres et n'ont rien respecté... que les fautes de lecture ! Ainsi donc, il suffit en tous cas, des deux ou trois lignes rétablies par Descharmes, avant les mots : « Le sieur de Musset est diablement dans les idées reçues » pour montrer clairement que les termes les plus désagréables dont Flaubert usa à l'endroit du poète ne cons-

tituent point un jugement littéraire, mais lui ont été inspirés par un fait complètement étranger à la littérature.

Au surplus, ce jugement littéraire, nous le connaissons : il y a, comme l'a dit très justement M. Paul Souday, entre Flaubert et Musset « opposition irréductible d'ordre esthétique. Pour Musset, la poésie, c'est un cri du cœur (ce qui autorise toutes les négligences de forme) ; pour Flaubert, c'est un art hautement intellectuel qui exige la perfection ⁽¹⁾ ». Mais il n'en reste pas moins vrai qu'il pouvait sembler singulier que Flaubert eût traité Musset de « pauvre homme » tout simplement parce que l'auteur de *Rolla* ne partageait pas ses idées sur l'art d'écrire... En 1852, Flaubert ne pense plus comme à l'époque où il composait *Novembre*. Ses convictions littéraires se sont fortement établies, et si elles le poussent à brûler ce qu'il avait adoré au temps de son adolescence, ce n'est point parce que Musset a voulu lui prendre Louise Colet. Raison de plus pour établir nettement le partage entre ce qui est, dans la correspondance, jugement littéraire et appréciation personnelle et privée. Le classement fautif des lettres avait jusqu'au moment où René Descharmes y mit de l'ordre, produit une confusion, et fait prendre pour des critiques prononcées en toute sérénité des apostrophes d'ordre sentimental. Soyons assurés d'ailleurs que Flaubert n'a point attendu d'être brouillé avec Louise Colet, qu'il n'a point attendu d'avoir lu *Lui* (ce roman dans lequel la Muse donnait de sa liaison avec le poète une nouvelle version, pour calmer sa colère). Nous trouvons dans l'édition du Centenaire — et c'est là un de ses mérites — l'indication des coupures pratiquées arbitrairement par les précédents éditeurs de la *Correspon-*

(1) *Flaubert et Musset*, « Le Temps », 5 mars 1923. Dans cet article, M. Paul Souday commentait l'article publié par moi sous le même titre dans le *Gaulois* (supplément littéraire), du 3 mars 1923.

dance. Nous y trouvons aussi mention à leurs dates d'une quantité de lettres demeurées inédites. Or dans ces lettres ou ces fragments, dont nous avons eu, Descharmes et moi, les autographes sous les yeux, Flaubert, à plusieurs reprises formule une appréciation plus impartiale du poète qui fut un instant son rival auprès de Louise Colet.

De ceci, on a déjà le pressentiment en lisant les lettres de 1853 et 1854 relatives aux corrections des poèmes de Louise Colet, intitulés la *Paysanne* et la *Servante*. Comme de coutume, en effet, la Muse envoie ses vers aussitôt qu'achevés et sollicite l'avis de Flaubert. Or, dans la *Servante*, Flaubert trouve le portrait que Louise Colet a fait de Musset parfaitement odieux. Déjà, quand il s'agit seulement de l'esquisse que Louise lui soumet, il la détourne de parler de Musset: «Bouilhet est pénétré de ta *Servante*. Il en trouve le plan très émouvant, la conduite bonne et le vers continuellement *ferme*; il ne te reproche qu'une chose, c'est d'avoir fait une allusion trop claire à Musset. Sans me prononcer encore, je penche à être de son avis, mais il faut voir. ⁽¹⁾» (lettre du 23 octobre 1853, et, à ce moment, Flaubert ne juge guère que sur le rapport oral de Bouilhet). Deux mois plus tard, Flaubert a reçu la *Servante* et c'est pièces en mains, qu'il affirme cette fois que la Muse eût mieux fait de laisser Musset tranquille, et d'autant plus qu'elle a cherché à «faire ressemblant», comme disent les peintres, et qu'elle a ainsi rétréci son sujet en le contenant dans les limites d'une personnalité déterminée. Il y a donc une double raison à ses critiques : les convenances et l'esthétique, et il écrit : «Tu avais été, dans la *Paysanne*, shakespearienne, impersonnelle. Ici (dans la *Servante*), tu t'es un peu ressentie de l'homme que tu voulais peindre : le lyrisme, la

(1) *Correspondance*, II, p. 141, édition du Centenaire.

fantaisie, l'individualité, le parti pris, les passions de l'auteur s'entortillent autour de ton sujet, *cela est plus jeune*, et, s'il y a une supériorité de forme incontestable, des morceaux superbes, l'ensemble ne vaudra jamais l'autre, parce que la *Paysanne* a été imaginée, que c'est un sujet *de toi*, et en imaginant on reproduit la généralité, tandis qu'en s'attachant à un fait *vrai*, il ne sort de notre œuvre que quelque chose de contingent, de relatif, de restreint ⁽¹⁾.»

En janvier, nouvel envoi de la *Servante* et de la *Paysanne*, corrigées, et nouvelles observations de Flaubert. Dans une lettre de janvier 1854, demeurée inédite on ne sait pourquoi, il adjure Louise de renoncer à parler de Musset, même par voie d'allusion. Il sait bien que la Muse va se révolter et que les remontrances qu'il lui adresse sont à peu près inutiles, mais il croit de son devoir de les formuler quand même, parce qu'il est indigne de se servir d'une œuvre littéraire destinée au public pour venger une injure personnelle. S'il dissimulait sa pensée sur ce point, il s'estimerait une canaille. Que Louise prenne la chose comme elle le voudra. Il la supplie donc de songer à la postérité, qui, à bon droit, se montre *aussi indulgente pour les faiblesses des grands hommes* qu'elle est sévère pour leurs insulteurs. Musset, au surplus, n'a jamais cherché à nuire à Louise (remarquons ici la générosité de Flaubert, car, à lui, Musset a bien cherché à nuire en lui prenant Louise, mais les questions personnelles passent après le respect que l'on doit à l'art, et de ce respect Flaubert entend donner l'exemple). Quand Musset sera mort, qui se souciera de savoir qu'il buvait? Ne pardonne-t-on point à Jean-Jacques d'avoir mis ses enfants à l'hôpital? En quoi ces choses nous regardent-elles? De quel droit nous en occupons-nous? Nous en sommes

(1) *Correspondance*, II, p. 156, édition du Centenaire. Lettre du 18 décembre 1853.

punis d'ailleurs, car le poème de Louise Colet est non seulement une mauvaise action, c'est encore un *mauvais livre*... Ainsi, sans souci des conséquences que sa franchise peut avoir, — et elle en eut — Flaubert qui, dix-huit mois plus tôt avait dit de Musset qu'il n'était qu'un « pauvre homme », écrit maintenant, et tout naturellement, comme on écrit une chose dont n'a jamais douté, que l'auteur de *Rolla* est un grand poète. Et il dissuade Louise Colet de publier cette *Servante*, en lui donnant pour argument ce qui risque le plus de froisser la Muse — qui étant femme et poète, est deux fois irritable — à savoir que son poème est une mauvaise action et un mauvais livre ! Tu as fait de l'Art un déversoir à passions, ajoute-t-il, où le trop plein de je ne sais quoi a coulé, et cela ne sent pas bon, cela sent la haine. Ainsi l'œuvre est mauvaise d'intention, méchante et mal exécutée. Le public sera révolté, on dira à Louise mille choses grossières — ce qui n'aurait nulle importance si la *Servante* était un chef-d'œuvre, et il s'en faut. Louise a-t-elle donc oublié l'histoire du couteau et comment les rieurs furent du côté d'Alphonse Karr (1) ? Et si Musset répondait, par hasard, s'il se réveillait, s'il faisait rien qu'une chanson qui couvrît Louise de ridicule, qu'y aurait-elle gagné ? Quel danger de confondre perpétuellement ses passions et son imagination, de ne pas séparer la vie et l'art ! Finalement il conseille à Louise de reprendre tout pas

(1) On connaît l'aventure : Dans une *Guêpe* dont le titre seul était déjà fort méchant, la *piqûre de Cousin*, Karr s'était vengé de griefs qu'il croyait avoir contre la Muse, en divulguant les relations de celle-ci avec Victor Cousin. Louise Colet attendit Alphonse Karr et tenta de le poignarder à l'aide d'un couteau de cuisine. Karr désarma sans peine la poétesse, et gardant le couteau, il le mit dans son antichambre parmi les innombrables présents offerts par ses admirateurs ; mais, au-dessous du couteau, il plaça une pancarte où on lisait ces mots : « Donné à Alphonse Karr, par Madame Louise Colet... dans le dos. » Tout Paris avait ri de cette histoire que l'auteur des *Guêpes* avait d'ailleurs colportée sans charité.

à pas, de changer complètement le personnage de Lionel qui ne doit plus rappeler Musset en aucune façon, et de repenser tout cela d'un bout à l'autre.

Comme bien on pense, Louise Colet n'entendit point de cette oreille. Elle se révolta ainsi que Flaubert l'avait prévu. Mais Flaubert, n'en démordant point, revint à la charge, et dans une autre lettre il affirma n'avoir eu nulle intention de blesser Louise en lui rappelant le drame grotesque du couteau ; il n'a pas oublié la conduite « du sieur Musset », mais il n'en persiste pas moins à dire que le châtiment que Louise veut infliger à celui-ci, dépasse l'outrage... A cette lettre du 15 janvier 1854, Louise Colet réplique encore, et trois mois passent. Dans la dernière lettre connue de Flaubert à Louise Colet, et qui, datée du 22 avril 1854, précède de peu la rupture, il est encore question de la *Servante* et de Musset, et, naturellement, Flaubert s'en tient à son opinion : « Tout cela, écrit-il, n'est pas pour défendre mes critiques, auxquelles je tiens fort peu. Mais je ne démords pas de l'idée qui me les a dictées ⁽¹⁾ ».

III

Qu'a-t-il fallu pour provoquer ce revirement de Flaubert, et pour qu'il se fît l'avocat de Musset, sans cesser pour cela, d'ailleurs, de s'éloigner de plus en plus des théories esthétiques

(1) *Correspondance*, II, p. 196, édition du Centenaire. — On connaît l'épilogue : des scènes violentes entre Flaubert et sa maîtresse, et celle-ci venue à Croisset, M^{me} Flaubert intervenant dans une querelle scandaleuse ; puis, en 1856, Louise se venge, en intercalant dans une nouvelle *Une Histoire de Soldat*, le récit abrégé de ses amours. Flaubert, sous les traits de Léonce est peint comme un parfait égoïste. Enfin, en 1859, elle publie un nouveau volume intitulé *Lui* où Flaubert et Musset sont fort maltraités, Flaubert étant représenté comme un escroc, toujours sous le nom de Léonce, et Musset comme un goujat.

du poète de *Rolla*? Il a suffi que Louise Colet voulût faire de l'Art un « déversoir à passions personnelles ». Ce revirement, ceux qui connaissent le noble caractère de Flaubert n'en peuvent être surpris ; mais ils ont pu se demander pour quels motifs on supprima de la *Correspondance* plusieurs lettres qui eussent éclairé le débat, puisqu'on jugea bon de publier celles qui, par l'ordre arbitraire dans lequel on les avait disposées, risquaient de faire tort à la mémoire du romancier.

CHAPITRE V

GUSTAVE FLAUBERT ET LE GROUPE NATURALISTE

DE L'ESTHÉTIQUE DE CROISSET A LA DOCTRINE DE MÉDAN

I

Dans une page charmante de leur *J.-K. Huysmans intime*, publiée dans la *Revue Hebdomadaire* ⁽¹⁾, Henry Céard et Jean de Caldain ont conté la naissance de l'école naturaliste et dit comment Paul Alexis, ami de Léon Hennique et de Zola, rencontra Huysmans une nuit de carnaval à la porte d'un bal masqué. Quelques jours plus tard, Huysmans faisait dîner chez lui Alexis, Henry Céard et Guy de Maupassant, qui l'avait introduit chez Flaubert. Les cinq amis décidèrent de se rendre ensemble chez Zola. L'accueil qu'ils y reçurent les y fit revenir tous les jeudis. Zola curieux de voir où se tenaient les « faméliques assises de littérature et d'art » réunissant ces jeunes gens qui s'affirmaient ses disciples, fut leur hôte un soir, à la crèmerie de la rue Condorcet où ils avaient coutume de festoyer une fois par semaine. « Il se trouva mal à l'aise, dit Henry Céard, dans l'atmosphère asphyxiante du

(1) Henry Céard et Jean de Caldain, *J.-K. Huysmans intime: l'artiste, le chrétien. Revue Hebdomadaire*, 21 novembre 1908, p. 365.

milieu, et sortit mal restauré. Jugeant que nous lui devions une compensation, quelqu'un de charitable, Maupassant, croyons-nous, en manière de gala modeste, mais expiatoire, proposa d'offrir à Zola un repas plus soigné. Il choisit un établissement de cuisine meilleure, de tapage moindre : la maison Trap, au coin du passage du Havre et de la rue Saint-Lazare. Par expérience il en répondait. On inviterait M. de Goncourt. Maupassant se déclarait sûr d'amener Gustave Flaubert». Goncourt et Flaubert vinrent en effet avec Zola, ce lundi 16 avril 1877, et le repas eut quelque retentissement dans la presse : trois jours à l'avance même, la *République des Lettres* en avait publié le menu, célébrant le baptême de la nouvelle école. Et cet acte de naissance était rédigé comme un bulletin de victoire. Quand parurent deux ans plus tard les *Soirées de Médan*, dont Maupassant avait raconté la genèse dans un article quelque peu fantaisiste du *Gaulois*, les commentateurs reprirent de plus belle et le ton en demeura fort malveillant. Le *Voleur* appela les cinq «la queue de Zola»; dans le *Gil Blas*, Jean Richepin affirma «qu'ils se réclamaient de Flaubert comme le cochon se revendiquerait de Saint Antoine ⁽¹⁾». Ces gentilleses, ainsi que le remarquent MM. Léon Deffoux et Emile Zavie dans leur précieux volume sur *Le Groupe de Médan*, réjouirent le bon Flaubert pour qui les occasions de rire se faisaient rares. De Croisset, il écrivit à sa nièce le 29 avril 1880 : «Procure-toi le numéro du *Gil Blas*. Il y a là de Richepin un jugement de la bande Zola qui est parfait ⁽²⁾».

(1) Cf : *Le Groupe de Médan*, par Léon Deffoux et Émile Zavie (Paris, Crès, in-12.)

(2) *Correspondance* de Flaubert, tome IV, édition du Centenaire, p. 288. Cf. aussi Deffoux et Zavie, *loc. cit.* p. 12-13, et appendice, où l'on trouvera reproduit l'article de Maupassant publié dans le *Gaulois* du 17 avril 1880 pour le lancement des *Soirées de Médan*.

C'est qu'en son for intérieur, Flaubert, tout heureux qu'il ait été du succès de Maupassant et de ses amis, n'approuvait point ce tapage contraire à sa règle de vie. Trop généreux pour désavouer publiquement des jeunes gens qui se réclamaient de lui, il n'était pas autrement fier de faire figure de chef d'école et demeurait « dédaigneux des titres et des académies », même quand ces titres et ces académies restaient dépourvus de tout caractère officiel. Au surplus, il ne se trouvait nullement d'accord avec Zola en matière d'esthétique sur les points essentiels.

Certes, il estime à leur valeur les qualités, la puissance de l'auteur des *Rougon-Macquart*. Mais, sur la doctrine il se réserve formellement ; et lui qui a fait de l'indépendance, aussi bien dans le domaine des idées que dans celui de la vie quotidienne la règle de sa conduite, n'entend point s'agréger à un groupe ou entrer dans une chapelle. Ce qu'il pense de Zola, il le dit expressément, à plusieurs reprises dans la *Correspondance* : s'il demeure très reconnaissant à celui-ci de l'article élogieux publié dans la *Réforme* ⁽¹⁾, il conserve la pleine liberté de son jugement, et ne se gêne pas pour trouver à l'occasion « que son ami sait s'y prendre pour faire parler de lui ⁽²⁾ ». Chaque fois que Zola lui envoie ses livres, il lui adresse une critique serrée de ceux-ci. Mais chez les plus francs eux-mêmes la politesse oblige à des détours. Ce n'est donc pas dans les lettres à Zola qu'il faut chercher le sentiment tout à fait sincère de Flaubert sur l'école naturaliste. Nous le découvrons, résumé mais fort net, à propos de *Nana*, dans une lettre du 18 avril 1880 à Mme Roger des Genettes, et l'on sait en quelle estime il tenait sa correspondante, et combien libre il se

(1) *La Réforme*, 15 septembre 1878.

(2) *Correspondance*, IV, p. 112 (à propos de l'article sur les romanciers contemporains, publié dans le *Figaro* du 22 décembre 1878.)

montre avec elle en ses jugements. « Je vous trouve bien dure pour *Nana*, lui écrit-il, canaille tant qu'on voudra, mais fort. Pourquoi est-on à l'endroit de ce livre si sévère quand on a tant d'indulgence pour le *Divorce* de Dumas? Comme pâte de style et tempérament d'esprit, c'est celui-là qui est commun et bas ! Je trouve que *Nana* contient des choses merveilleuses : Bordenave, Mignon, etc., et à la fin qui est épique. C'est un colosse qui a les pieds malpropres, mais c'est un colosse. Cela choque en moi beaucoup de délicatesses. N'importe ! *Il faut savoir admirer ce qu'on n'aime pas*. Mon roman à moi (*Bouvard et Pécuchet*) pêchera par l'excès contraire. La volupté y tient autant de place que dans un livre de mathématiques. Et pas de drame, pas d'intrigue, pas de milieu intéressant ⁽¹⁾ ».

J'ai souligné à dessein la phrase capitale de cette lettre : « Cela choque en moi beaucoup de délicatesses, n'importe ! Il faut savoir admirer ce qu'on n'aime pas ». On en peut déduire bien des enseignements, et le premier est une des leçons les plus hautes d'honnêteté littéraire que jamais un maître nous ait donnée. Savoir admirer ce qu'on n'aime pas, c'est-à-dire vaincre ses répugnances, passer outre à tout ce qui choque ses « délicatesses », faire l'effort de comprendre, de pénétrer le sens profond d'un livre, la pensée qui parfois se dérobe sous les apparences, combien peu de gens en sont capables ? Combien de critiques aussi auraient besoin de méditer cette parole de sagesse ! Et quelle réponse pour ceux qui nient l'intelligence de Flaubert, comme si cette phrase même n'était pas la définition de l'intelligence : *intelligere*, discerner, saisir, comprendre, c'est-à-dire oublier pour un moment ses goûts personnels, ses préférences, s'élever au-dessus de tout ce qui

(1) *Correspondance*, IV, p. 282.

sépare deux points de vue opposés, pour embrasser un horizon plus large, pour apercevoir dans les lointains les plus reculés le point de convergence qui échappe aux observateurs plus bornés...

Mais dans cette phrase, il y a aussi les mots «ce qu'on n'aime pas». Et ceux-là ne sont pas moins révélateurs. Si la lettre entière nous livrait, pour ainsi dire, l'âme de Flaubert, si nous y pouvions trouver une sorte de profession de foi, ces trois petits mots nous font savoir à eux tout seuls son sentiment particulier envers Zola, ou du moins envers les romans de Zola, et ce sentiment est catégorique : Flaubert peut admirer l'habileté de l'écrivain, il peut avoir pour l'ami beaucoup de tendresse et non moins de reconnaissance, il ne partage pas du tout ses idées sur l'art. Ou du moins, s'il existe entre les deux romanciers quelques points communs, s'ils s'estiment l'un l'autre, parce qu'ils savent l'un et l'autre leur valeur et leur force, ils savent bien aussi qu'ils ne suivent pas les mêmes chemins et qu'ils ne visent point au même but. Ce qui plaît à Flaubert dans l'œuvre de Zola, c'est le caractère épique de certains livres, c'est le souffle, ce sont les larges fresques, c'est ce qu'il reste de romantique chez l'auteur des *Rougon-Macquart*, c'est sa faculté de créer des types comme Bordenave ou Mignon. Ces qualités sont précisément celles qui, aujourd'hui même, nous font reconnaître à l'œuvre de Zola une importance considérable dans l'histoire littéraire, et cela, que nous l'aimions ou non. Mais ce que Flaubert rejette, ce sont les idées auxquelles Zola tenait précisément le plus, non point, peut-être, parce qu'elles avaient jailli spontanément de sa personnalité, mais parce que les ayant faites siennes par besoin de réaction, par nécessité de se forger une doctrine, et les ayant criées très haut, il ne pouvait plus les répudier, ce sont les théories spécieuses qui provoqueront plus tard, au

moment où paraîtra la *Terre*, la défection des Cinq et leur manifeste (1).

En face de Zola, Flaubert demeure un aristocrate de l'esprit. En doutez-vous? lisez ces réflexions que lui inspire le *Bouton de Rose*, une farce en trois actes de Zola, jouée au Palais-Royal en mai 1873 : « L'œuvre est pitoyable, ce dont ne se doute pas l'auteur. Mon ami Zola veut fonder une école. Le succès l'a grisé, tant il est plus facile de supporter la mauvaise fortune que la bonne. L'aplomb de Zola en matière de critique s'explique par son inconcevable ignorance. Je crois que personne n'aime plus l'Art, l'Art en soi. Où sont-ils ceux qui trouvent du plaisir à déguster une belle phrase? Cette volupé d'aristocrate est de l'archéologie (2) ».

Ce serait un jeu assez inutile de souligner tout ce qui s'oppose dans Flaubert et dans Zola, et non seulement chez chacun des deux hommes, idées et caractère, mais encore dans leurs œuvres. On pourrait aussi multiplier les citations de la *Correspondance*. La preuve semble faite avec celles que nous venons de lire. Remarquons pourtant encore ceci : si Flaubert, en raison du respect que commande l'œuvre de Zola, de l'effort tenté par celui-ci pour renouveler l'art du roman, si Flaubert s'abstient de critiques pouvant blesser la susceptibilité de son ami, et ne se départ de cette prudente réserve qu'en faveur des correspondants dont il est tout à fait sûr, comme Mme Roger des Genettes, il ose dire plus ouvertement aux jeunes disciples du maître de Médan ce qu'il réproche dans les théories qu'ils soutiennent. Et à ce point de vue, les lettres

(1) « Manifeste des Cinq contre la *Terre* », publié dans le *Figaro* du 18 août 1887 et signé de P. Bonnetain, J. H. Rosny, L. Descaves, Paul Margueritte, Gustave Guiches. Cf. Deffoux et Zavier, *loc. cit.*, p. 223 et suiv.

(2) *Correspondance*, IV, p. 78. Lettre du 27 mai 1878 adressée quelques jours après la première du *Bouton de Rose* à Mme Roger des Genettes.

qu'il adresse à Huysmans et à M. Léon Hennique sont pleines d'enseignements (1).

II

Dans une lettre du 22 janvier 1879 adressée à Maupassant à propos de la première de l'*Assommoir*, Flaubert se « réjouit du succès pécuniaire pour Zola », mais remarque que ce succès de la pièce tirée du roman par William Busnach, « ne consolide pas le naturalisme, dont on attend toujours une définition (2) ». Quelques jours plus tard, au même Maupassant, il écrit : « Les naturalistes vous lâchent. Ça ne m'étonne pas : *oderunt poetas!* » C'est dans cette lettre qu'apparaît le nom de J.-K. Huysmans et le titre de son roman les *Sœurs Vatard* : « A propos des naturalistes, continue Flaubert, que dois-je faire avec votre ami Huysmans? Est-ce un homme à qui on puisse dire carrément sa façon de penser? Ses *Sœurs Vatard* me causent un enthousiasme très modéré. Comme il m'a l'air d'un bon bougre, je ne voudrais pas l'offenser. Cependant? (3) »

Cette lettre à Maupassant, nous la connaissons depuis la première édition de la *Correspondance*. Mais nous avons ignoré longtemps les remarques de Flaubert sur les *Sœurs Vatard* qu'elle promet. En 1908 Henry Céard et J. de Caldain,

(1) Cf. Antoine Albalat : *Gustave Flaubert et ses amis*. (Plon, 1927, in-12), pp. 233 et sq. M. Albalat remarque très justement que Flaubert et Zola ne s'entendaient sur rien, n'avaient ni mêmes procédés, ni mêmes opinions et nullement la même façon de comprendre et d'exploiter le succès littéraire. Mais il ajoute très justement que Zola fut un des plus sincères amis de Flaubert et que son culte pour l'auteur de *Madame Bovary* allait jusqu'à la vénération. Et Flaubert, lui aussi, aimait beaucoup Zola, dans lequel il estimait toutes les qualités de l'homme et le grand mérite du travailleur acharné.

(2) *Correspondance*, tome IV, p. 125.

(3) *Correspondance*, tome IV, page 144.

publièrent un fragment de cette critique, retrouvée par eux dans les papiers de Huysmans ⁽¹⁾. Dans un article de la *Dépêche de Rouen* (12 décembre 1921), M. Edmond Spalikowski donna le texte complet, encore que fautif. La lettre, qui commence par un vers de Victor Hugo (que Flaubert citera encore une fois quelques mois plus tard en écrivant à Mme Adam), est reproduite à la page 144 du tome IV de la *Correspondance*, dans l'édition du Centenaire.

Avant de lire cette lettre, remarquons que Flaubert, au moment où il l'écrit, est à Croisset ; il vient de se casser la jambe et doit demeurer étendu ⁽²⁾. De graves soucis pèsent sur sa vie : embarras d'argent causés par les affaires où s'est aventuré le mari de sa nièce, soucis plus graves encore déterminés par la démarche tentée auprès de Bardoux, de Jules Ferry et de Gambetta pour faire nommer Flaubert conservateur « hors cadres » à la bibliothèque Mazarine, démarches qui, à ses yeux, sont une humiliation..., autant de raisons pour se montrer peu enclin à l'indulgence. Et pourtant, que de précautions oratoires le maître ne prend-il point pour dire au débutant ce qu'il pense du roman qu'il vient de lire ! Encore, cette opinion, l'enveloppe-t-il de toutes sortes de compliments et se garde-t-il de la livrer comme il fera quelques jours plus tard, en écrivant à Mme Roger des Genettes : « J'ai lu dernièrement deux livres qu'on m'a envoyés, les *Sœurs Valard*, de Huysmans, un élève de Zola, que je trouve abominable, et le *Chat maigre*, d'Anatole France, charmant... ⁽³⁾ ».

(1) *Revue Hebdomadaire*, 21 novembre 1908, p. 378.

(2) Cf. René Descharmes et René Dumesnil : *Autour de Flaubert*, II. Les dernières années de Flaubert, Edmond Laporte et la préparation de *Bouvard et Pécuchet*.

(3) *Correspondance*, tome IV, p. 149.

Cette lettre à Huysmans, la voici :

Croisset, février 1879.

Et maintenant, Seigneur, expliquons-nous tous deux !

Si vous n'étiez pas mon ami (c'est-à-dire si je ne vous devais du respect) et si votre livre m'avait paru médiocre, je vous ferais un compliment banal et tout serait dit. Mais je trouve qu'il y a là dedans beaucoup, beaucoup de talent et que c'est une œuvre hors ligne, *et très intense*. Donc, vous allez recevoir le fond de ma pensée.

La dédicace où me louez (sic) pour l'*Education Sentimentale* m'a éclairé sur le plan et le défaut de votre roman dont, à la première lecture, je ne m'étais pas rendu compte. Il manque aux *Sœurs Vataré* comme à l'*Education Sentimentale* la *fausseté de la perspective* ! Il n'y a pas progression d'effet. Le lecteur à la fin du livre garde l'impression qu'il avait dès le début. L'art n'est pas la réalité. Quoi qu'on fasse, on est obligé de choisir dans les éléments qu'elle fournit. Cela seul, en dépit de l'Ecole est de l'idéal, d'où il résulte qu'il faut bien choisir. Les descriptions sont excellentes, les caractères bien observés. On dit partout *c'est ça*, et on croit à votre fiction, donc le tour de force est exécuté. Ce qui m'a frappé le plus, c'est la psychologie. Vous avez des analyses qui sont celles d'un maître. Dans votre prochain livre, donnez donc pleine carrière à votre faculté, qui vous est naturelle, et qui vous appartient en propre.

Le fond de votre style, sa pâte même est très solide. Or, je vous trouve modeste de n'y pas croire. Pourquoi avoir voulu le renforcer par des expressions énergiques, et souvent grossières ? Quand c'est l'auteur qui parle, pourquoi parlez-vous comme vos personnages ? Notez que vous affaiblissez par là l'idiome de vos personnages. Que je ne comprenne pas

une locution employée par un voyou parisien, il n'y a pas de mal si vous trouvez cette locution typique, indispensable, je m'incline, je n'accuse que mon ignorance, mais quand l'écrivain emploie, par lui-même, un tas de mots qui ne sont dans aucun dictionnaire, alors j'ai le droit de me révolter contre lui. Car vous me blessez, vous gêtez mon plaisir. Qu'est-ce que *maboule*, *poivrots*, *bibine*, *godinette*, *du tape-à-l'œil*, etc., pourquoi dire des *frusques* au lieu de hardes ou d'habits?

Je tombe au hasard en vous relisant sur les pages 2 et 6 : « Allons Céline... » une autre et bien d'autres la valent, et comme celle-là, sont d'un grand style. Est-ce le même homme qui a écrit tout à l'heure tant d'argot inutile?

Une esthétique se révèle dans cette pensée « que la tristesse de giroflées séchant dans un pot, lui paraissait plus *intéressante* que le sourire ensoleillé des roses, etc. » [Il s'agit du peintre Cyprien Tibaille, héros du roman, et la phrase exacte de Huysmans est celle-ci : « Ses vues de barrière, ses jardins de la rue de la Chine, ses plaines des Gobelins, ses guinguettes à vices, ses sites souffreteux et râpés l'avaient fait honnir. Ayant même déclaré un jour que la tristesse des giroflées séchant dans un pot lui paraissait plus intéressante que le rire ensoleillé des roses ouvertes en pleine terre, il s'était fait fermer la porte des ateliers honnêtes]. Pourquoi? Ni les giroflées ni les roses ne sont intéressantes par elles-mêmes : il n'y a d'intéressant que la manière de les peindre. Le Gange n'est pas plus poétique que la Bièvre, mais la Bièvre ne l'est pas plus que le Gange. Prenez garde : nous allons retomber, comme au temps de la tragédie classique dans l'aristocratie des sujets, et dans la préciosité des mots. On trouvera que les expressions canailles font bon effet dans le style, tout comme autrefois on vous l'enjolivait de termes choisis. La rhétorique est retournée, mais c'est toujours la rhétorique. Je suis dépité de voir un

homme aussi original que vous abimer son œuvre par de pareils enfantillages. Soyez donc plus fier, nom de Dieu ! et ne croyez pas aux recettes. Ceci dit, je n'ai qu'à admirer la conception du bouquin et ses développements. Aucun poncif, de la force partout, souvent de la profondeur. Le père Vatarde est une trouvaille. Je ne parle pas des deux sœurs, si différentes (sans que l'opposition des caractères soit brutale). Le dénouement touche au sublime. Voilà tout ce que j'avais à vous dire. Ma franchise vous prouve le cas que je fais de vous».

Huysmans, c'est bien certain, n'éprouva jamais les scrupules envers la langue qui torturèrent Flaubert. Mais il en eut d'autres, car il n'est pas d'artiste du verbe qui n'ait les siens. Son esthétique est à l'antipode des théories de Flaubert. Il est un forgeron de néologismes que rien ne rebute. Il tyrannise la syntaxe et se moque ouvertement des règles. Et cette remarque faite par Henri Bachelin paraît tout à fait juste : il semble que sa conversion religieuse, amorcée dès *A rebours* l'ait perverti littérairement. J'oserais presque aller plus loin, et dire que cette conversion, qui le faisait rompre avec la doctrine philosophique en honneur chez les autres naturalistes, a renforcé chez lui tout ce qui chez ses anciens amis constituait la doctrine esthétique. De ce jour, il éprouve, suivant l'expression de Léon Bloy, un véritable « prurit de l'épithète rare », et aussi des tournures brisées, cahotiques, qui donnent à sa phrase des déhanchements et des soubresauts si particuliers. De ce jour, son style devient une espèce d'exutoire. Pourtant, ce n'est pas seulement sa foi qui lui fait constater que le naturalisme aboutit à un « tunnel bouché », et qui le sépare définitivement de Zola, c'est, — je l'ai dit ailleurs — que s'il garde, selon le mot de Flaubert, une préférence pour la Bièvre, il ne s'interdit point d'élargir le paysage quand cela lui paraît nécessaire, il ne limite point volontairement son

horizon et ne refuse pas de lever les yeux vers le ciel ⁽¹⁾. Il rêve dès 1891 — et il l'écrit au début de *Là-Bas* — de « tracer en l'air un chemin parallèle à celui de Zola, de faire un naturalisme spiritualiste, qui serait autrement fier, autrement complet et autrement fort ». Il reste donc naturaliste et passionné d'art. Et c'est une des raisons qui font paraître sa conversion déconcertante, qu'en dépit de cette conversion, il demeure toujours aussi épris de tout ce qu'on a le moins coutume de rencontrer dans la prose d'un néophyte catholique. Sa langue, encore plus tourmentée, plus artificielle que celle des Goncourt, est unique dans notre littérature, et Henri Bachelin peut affirmer à juste titre qu'il est bon, pour elle comme pour lui, qu'il en soit ainsi : « Elle y gagne de conserver moins sa clarté que sa limpidité traditionnelle. Il y gagne, lui, de rester une figure unique dont les puristes, non sans raisons valables, peuvent se détourner, mais les autres, ceux qu'intéressent tous les « cas », ne cesseront pas de l'étudier ⁽²⁾ ». Songeait-il encore à la diatribe du « maître en écriture », comme disait Daudet, quand vingt-cinq ans plus tard Huysmans m'écrivait précisément à propos du style de Flaubert : « Ce qui m'a toujours étonné, ce fut le côté timide, presque peureux de cet héroïque, devant les mots qui ne figuraient pas dans les lexiques officiels, et à côté de cet échenillement forcené de certaines tournures, des *qui* et des *que*, et de la rage dans laquelle le plongeaient certaines épithètes telles que « pittoresque », l'oubli absolu des *comme* qui reviennent à chaque minute dans ses phrases, alors que des synonymes abondent pour l'en débarrasser. Je crois que les Goncourt ont vu juste là-dessus dans leur *Journal*.

(1) René Dumesnil : *La Trappe d'Igny, retraite de J.-K. Huysmans*. (II. De l'hôpital d'Evreux à N.-D. de l'Atre). — Paris, Morancé, in-4°, 1923.

(2) Henri Bachelin : *J.-K. Huysmans. Du naturalisme littéraire au naturalisme mystique*. Paris, Perrin, in-12, 1926, p. 187.

Mais ce qu'il faut dire c'est que tout écrivain est logé à la même enseigne pour peu qu'on y songe. Tel qui est clairvoyant pour certaines répétitions, est aveugle pour d'autres. Ça en est même bizarre ! Ce qui est très certain, c'est qu'avec un vocabulaire restreint, si on le compare à celui des Goncourt et de Gautier, Flaubert fut un merveilleux écrivain ; il fut aussi l'homme de lettres probe par excellence et un grand cœur».

Ces restrictions ou plutôt ces divergences d'opinion sur un point d'esthétique n'ont pas empêché Huysmans, au surplus, de rendre un éclatant hommage à l'artiste du verbe qu'il voit en Flaubert. Dans *A Rebours*, des Esseintes, qui parle au nom d'Huysmans, s'exprime ainsi : « Lorsque l'époque où un homme de talent est obligé de vivre est plate et bête, l'artiste est, à son insu même, hanté par la nostalgie d'un autre siècle... De confus désirs de migration se lèvent [en lui] qui se débrouillent dans la réflexion et dans l'étude... Chez les uns, c'est un retour aux âges consommés des civilisations disparues, aux temps morts, c'est un élanement vers le fantastique et vers le rêve... Chez Flaubert, c'étaient des tableaux solennels et immenses, des pompes grandioses dans le cadre barbare et splendide desquels gravitaient des créatures palpitantes et délicates, mystérieuses et hautaines, des femmes pourvues, dans la perfection de leur beauté, d'âmes en souffrance au fond desquelles il discernait d'affreux détraquements, de folles aspirations, désolées qu'elles étaient par la menaçante médiocrité des plaisirs qui pouvaient naître. Tout le tempérament du grand artiste éclatait en ces incomparables pages de la *Tentation de Saint Antoine* et de *Salammbô*, où, bien loin de notre vie mesquine, il évoquait les éclats asiatiques des vieux âges, leurs éjaculations et leurs abattements mystiques, leurs démenches oisives, leurs férociétés commandées par ce

lourd ennui qui découle, avant même qu'on les ait épuisées, de l'opulence et de la prière».

Certes, la remarque est d'ordre général, et il n'y a presque pas d'artistes pour qui le travail n'ait été quelque évasion hors de leur temps. Mais pour combien, autant que pour Flaubert et pour Huysmans fut-ce une nécessité absolue que cette «migration»? Il serait piquant de montrer combien en cela Huysmans lui-même ressemble à Flaubert, qui, en cela, ressemble à René... Le romantisme de M. Folantin?... Pourquoi pas, après tout. Relisez *A Rebours*, relisez *Là-Bas*, songez à Carhaix dans sa tour, auprès de ses cloches, et puis relisez *Sainte-Lydwine*, et songez encore à Gilles de Rais... C'est à propos du Maréchal «excédé de stupres et de meurtres», que Flaubert, précisément, au sortir de Tiffauge et de Clisson, et après avoir vu les reliques de la Reine Anne que l'on conserve à Nantes a écrit cette page dont Huysmans se réjouissait : « La boîte qui contenait le cœur de la reine Anne est vide, mais nous étions peu curieux de la voir cette boîte... J'aurais préféré contempler la culotte du maréchal de Rais que le cœur de madame Anne de Bretagne ; il y a eu plus de passion dans l'une que de grandeur dans l'autre ⁽¹⁾ ».

Romantisme, classicisme, naturalisme... Oui, il y a des écoles, mais il y a avant tout des individus et des tempéraments. Flaubert avait coutume de dire : « Madame Bovary, c'est moi ! » Huysmans eût pu, et plus légitimement encore, reprendre le mot à son compte, car personne plus que lui ne s'est mis en ses livres. Mais au fond, que pourrions-nous donc créer, qui ne fût pas nous-mêmes?

(1) *Par les champs et par les grèves*, ch. II, dernières lignes. (p. 57, édition du Centenaire).

III

Je viens, à deux reprises, de prononcer le mot de romantisme. A M. Léon Hennique qui lui envoie alors *les Hauts faits de M. de Pontheau*, « plaisanterie romantique sur le romantisme », et où l'auteur, selon les termes de sa préface, se pique, en empruntant la phraséologie de l'école romantique, de démontrer que son genre de *sublime* n'avait rien à voir dans le fait de l'âme telle qu'elle est, et que son *grotesque* ne pouvait jouer le rôle de la bête humaine, Flaubert répond comme il avait tout à l'heure répondu à Huysmans. Mais alors que les *Sœurs Vatard* lui ont donné l'occasion de déclarer ce qu'il n'aime pas dans la formule naturaliste, le livre de M. Léon Hennique lui fournit un prétexte pour montrer ce qu'il en peut admettre ; et cette démonstration, il la fait en raisonnant par l'absurde, comme disent les mathématiciens, et en prouvant que, *mutatis mutandis*, ce que les naturalistes reprochent aux romantiques, ce sont des manières de sentir et d'exprimer leurs sensations, des défauts et des qualités que l'on retrouve pourtant dans les propres ouvrages du groupe de Médan. Mais laissons-lui la parole : « Cette manie de croire qu'on vient de découvrir le naturel et qu'on est plus vrai que les devanciers m'exaspère ! La tempête de Racine est tout aussi vraie que celle de Michelet. Il n'y a pas de Vrai ! Il n'y a que des manières de voir. Est-ce que la photographie est ressemblante ? pas plus que la peinture à l'huile ou tout autant. A bas les Ecoles quelles qu'elles soient ! A bas les mots vides de sens ! A bas les Académies, les Poétiques, les Principes ! Et je m'étonne qu'un homme de votre valeur donne encore dans des niaiseries pareilles... Sous prétexte de blaguer le romantisme, vous avez fait un très beau livre romantique. Mais oui, il y a là dedans un drame

à la Shakespeare, soyez-en persuadé... Le sujet importe peu, et le temps où se passe une action, *idem*. On peut faire du moderne en peignant la cour de Sésostris... Dieu sait à quel point je pousse le scrupule en fait de documents, livres, informations, voyages, etc. *Eh bien ! je regarde tout cela comme très secondaire et inférieur.* (Ce n'est pas Flaubert qui souligne, mais moi, car rien ne montre mieux que cette phrase et la suivante, l'abîme qui sépare les théories de Flaubert de celles de Zola et de ses disciples). *La vérité matérielle ou ce qu'on appelle ainsi, ne doit être qu'un tremplin pour s'élever plus haut.* Me croyez-vous assez godiche pour être convaincu que j'aie fait dans *Salammbô* une vraie reproduction de Carthage et dans *Saint Antoine* une peinture exacte de l'Alexandrinisme ? (Que nous voilà loin, n'est-ce pas, du « roman expérimental », et de cette confusion de la science et de la littérature, des travaux de laboratoire et des œuvres d'imagination !) Ah ! non ! mais je suis sûr d'avoir exprimé l'idéal qu'on en a aujourd'hui. (Combien cet idéal devait paraître modeste à Zola !...) Bref, pour en finir avec cette question de la réalité, je fais une proposition : la trouvaille de documents authentiques nous prouvant que Tacite a menti d'un bout à l'autre. Qu'est-ce que cela ferait à la gloire et au style de Tacite ? rien du tout. Au lieu d'une vérité nous en aurions deux : celle de l'Histoire et celle de Tacite... Je termine par une citation de Goethe, un naturaliste qui était romantique, ou un romantique qui était naturaliste, — autant l'un que l'autre, comme vous voudrez (et comme Flaubert lui-même, n'est-ce pas, et comme tous les écrivains qui ont su se dégager de leur époque, la dominer en s'élevant au-dessus de la « mode » de leur temps, puisqu'il y a aussi des « modes » pour les choses de l'esprit). Dans *Wilhem Meister*, je ne sais plus quel personnage dit à Wilhem : « Tu me fais l'effet de Saül, fils de Cis ; il sortit

pour aller chercher les ânesses de son père, et il trouva un royaume ! » — Vous avez voulu faire une farce et vous avez fait un beau livre ! (1) »

Lisons maintenant cette page où Zola essaye de définir le *Roman Expérimental* : « Il est prouvé que la terre tourne autour du soleil ; que penserait-on d'un poète qui adopterait l'ancienne croyance, le soleil tournant autour de la terre ? Evidemment, le poète s'il veut risquer une explication personnelle d'un fait devra choisir un fait dont la cause n'est pas encore connue. Voilà donc ce que doit être l'hypothèse, pour nous romanciers expérimentateurs ; il nous faut accepter strictement les faits déterminés, ne plus hasarder sur eux des sentiments personnels qui seraient ridicules, nous appuyer sur le terrain conquis par la science, jusqu'au bout ; puis là, seulement, devant l'inconnu, exercer notre intuition et précéder la science, quitte à nous tromper parfois, heureux si nous apportons des documents pour la solution des problèmes. Je reste ici d'ailleurs dans le programme pratique de Claude Bernard, qui est forcé d'accepter l'empirisme comme un tâtonnement nécessaire (2)... Je voulais en venir à cette conclusion : si je définissais le roman expérimental, je ne dirais pas comme Claude Bernard qu'une œuvre littéraire est tout entière dans le sentiment personnel, car pour moi le sentiment personnel n'est que l'impulsion première. Ensuite la nature est là qui s'impose, tout au moins la partie de la nature dont la science nous a livré le secret, et sur laquelle nous n'avons plus le droit de mentir. Le romancier expérimentateur est donc celui qui accepte les faits prouvés, qui montre dans l'homme et dans la société le mécanisme des phénomènes dont la science est maîtresse, et qui ne fait

(1) *Correspondance*, tome IV, p. 238 et sq.

(2) Emile Zola *Le Roman Expérimental*, p. 50.

intervenir son sentiment personnel que dans les phénomènes dont le déterminisme n'est point encore fixé, en tâchant de contrôler le plus qu'il le pourra ce sentiment personnel, cette idée *a priori*, par l'observation et par l'expérience ⁽¹⁾...

Il semble bien que Zola ait été victime d'une étrange illusion : il a cru qu'il suffisait de transporter dans le roman le langage scientifique, et plus spécialement d'une science expérimentale, la biologie, pour faire œuvre de savant en littérature. Et ceci mesure la distance qui sépare de Flaubert les théories du groupe de Médan. L'essentiel de la doctrine de Croisset, c'est l'*objectivité*, c'est-à-dire la nécessité pour l'écrivain d'être absent de son œuvre, de donner à celle-ci un caractère indépendant des idées de l'auteur. Et cette doctrine aussi est « scientifique ». Mais ne nous méprenons point : Flaubert est moins dupe des mots. Il a de la science une conception plus philosophique que celle de Zola, et qui, plus ancienne pourtant, se trouve aujourd'hui avoir moins vieilli. Il sait le caractère transitoire de nos hypothèses, et que les croyances provisoirement les plus fermes et qui semblent les mieux démontrées cèderont sans doute la place à d'autres vérités demain. Il a écrit tout à l'heure à Hennique : « La vérité matérielle ne doit être qu'un tremplin pour s'élever plus haut ». Zola, lui, s'en tient à cette vérité matérielle. Or elle n'est jamais qu'une vérité « approchée », c'est-à-dire une erreur. Et du point de vue scientifique, c'est Flaubert, qui n'a rien voulu être — rien qu'un artiste — qui a raison contre Zola, qui a voulu être et qui a cru être un savant, le Claude Bernard du roman ⁽²⁾.

(1) Emile Zola, *Le Roman Expérimental*, p. 52.

(2) Cf. Henri Martineau : *Le Roman Scientifique d'Emile Zola* (Paris J. B. Baillière, 1907), qui conclut sa remarquable étude par cette phrase : « Rien n'est moins scientifique que ce roman scientifique. Il ne convient plus de l'envisager désormais que comme une large et fantaisiste épopée. »

C'est qu'il y a loin, très loin, de l'esthétique de Flaubert aux théories pseudo-scientifiques de Zola, loin autant que de Médan à Croisset. Et bien qu'une même rivière coule aux pieds des deux ermitages, Médan, c'est la banlieue où il est bien difficile de trouver de vastes horizons, et où toutes choses — jusqu'aux senteurs apportées par la brise — révèlent le voisinage de l'énorme cité. A Croisset, le fleuve est élargi ; sur ses eaux, glissent silencieusement de grands navires pleins du mystère des contrées lointaines ; et, entre les collines couronnées de forêts, on y devine l'étendue infinie de la mer déjà prochaine.

CHAPITRE VI

SALAMMBÔ A L'ÉCRAN

OÙ LE « GUEULOIR » CONSERVE L'AVANTAGE
SUR « L'ART MUET »

L'une des lettres de Flaubert que l'on a le plus souvent citée est celle où le romancier, alors en pourparlers avec Michel Lévy pour la publication de *Salammbô*, écrit en juin 1862 à son ami Ernest Duplan : « La persistance que Lévy met à me demander des illustrations me f... dans une fureur *impossible à décrire*. Ah ! qu'on me le montre le coco qui fera le portrait d'Hannibal et le dessin d'un fauteuil carthaginois ! Il me rendra grand service. Ce n'était guère la peine d'employer tant d'art à laisser tout dans le vague, pour qu'un pignouf vienne démolir mon rêve par sa précision inepte. *Je ne me connais plus*, et je t'embrasse tendrement. *Et indigné, faou-tre* (1) ! »

Deux jours plus tard, revenant sur ce sujet, Flaubert se montrait encore plus catégorique : « Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que : la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est

(1) Lettre à Ernest Duplan, 10 juin 1862. *Correspondance*, II. p. 502.

fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : « j'ai vu cela » ou « cela doit être », une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration. Je n'y avais pas pris garde lorsque j'ai vendu *Madame Bovary*. Lévy, heureusement n'y a point songé non plus. Mais j'ai arrogamment refusé cette permission à Préault qui me la demandait pour un ami ⁽¹⁾ ». Flaubert ne fit exception que deux fois à ce principe d'esthétique : la première en 1878, quand il eut le désir d'éditer la *Légende de Saint Julien l'Hospitalier* en un volume de luxe, pour les étrennes, mais une seule illustration l'eût orné, et c'eût été la reproduction du vitrail de Rouen, d'après un dessin d'H. Langlois. La seconde, peu après, quand il donna à la *Vie Moderne* la féerie, écrite avec Bouilhet et d'Osmoy, le *Château des Cœurs*, et qu'il consentit à ce que les livraisons de cette revue fussent ornées de dessins représentant les maquettes des décors, telles qu'on pouvait les imaginer si la pièce avait été représentée. Encore pourrait-on dire que ce n'étaient point là des exceptions au principe si véhémentement exprimé lors de son refus à Lévy, puisqu'il faillit se brouiller avec Charpentier au sujet de *Saint Julien*, Charpentier voulant d'autres dessins, et Flaubert refusant si fermement que le projet fut abandonné. Quant aux illustrations du *Château des Cœurs*, il ne s'agissait nullement de personnages, mais d'une sorte de suppléance au cadre que le spectacle eût précisé. D'ailleurs, était-ce encore trop, puisque dès les premiers numéros, ces malencon-

(1) Lettre à Ernest Duplan, 12 juin 1862. *Correspondance*, II. p. 503.

treux dessins provoquèrent une brouille avec Mendès, qui dirigeait la revue (1).

Les deux lettres à Ernest Duplan, dont on vient de lire des fragments, sont une véritable profession de foi : elles résument avec vigueur toute l'esthétique de Flaubert. Relisez d'ailleurs *Salammbô*, et vous conviendrez que peu de livres laissent dans l'esprit une suite d'images aussi nettes et aussi précises : les lions en croix, la lèpre d'Hannon, dont la chair, cerclée de bandelettes comme une momie, passe entre les linges croisés ; Hamilcar substituant à son fils Hannibal l'enfant d'un esclave pour qu'on le livre à Moloch dévorateur ; les Barbares affamés dans le défilé de la Hache, toutes ces descriptions hautes en couleur, vous en conservez un souvenir si vif que nulle illustration n'y peut rien ajouter, mais l'amoin-drit au contraire.

Il était pourtant dans l'ordre du destin que *Salammbô* tentât les graveurs et les peintres. Le livre abonde en scènes de détail propres à fournir des « motifs » anecdotiques, aussi bien qu'en épisodes susceptibles d'inspirer de larges fresques. Mais, en présence d'un texte aussi riche de suggestions, le dessinateur peut — et même doit — se montrer discret. Il peut et doit choisir pour les traiter des scènes que son interprétation ne risque point de déformer, il doit les traiter d'une manière assez large pour ne rien préciser de ce que l'auteur a volontairement laissé dans l'ombre. Il évitera les portraits, et s'il lui faut absolument camper des personnages, il se bornera à exprimer leurs attitudes et non leurs traits. Il laissera au romancier tout ce qui est psychologie, et ne s'ingéniera pas à se dresser continuellement entre le texte et le lecteur, qui

(1) Cf. *Correspondance*, IV, *passim*. — R. Descharmes et R. Dumesnil : *Autour de Flaubert*, II : *Les dernières années de Flaubert*.

demeure libre d'imaginer l'héroïne comme il lui plaît, ou plutôt comme la magie du style le lui suggère.

Ce danger très réel d'une traduction graphique que Flaubert voulait à tout prix éviter, le cinéma l'a décuplé et même centuplé. Car le cinéma ne fixe pas seulement une attitude : il montre les personnages en mouvement, il les fait marcher — et avec quelle grâce, le plus souvent ! — il fait voir le décor sous tous ses aspects ; il est Argus, et il abuse de ses cent yeux, les uns voyant comme ceux des myopes, ou même comme un microscope, en grossissant démesurément, — les autres, comme ceux des presbytes, en exagérant le recul. Comment ne pas redouter ses déformations et ses précisions quand il s'agit d'une œuvre pour laquelle toute interprétation graphique, même élémentaire, ne peut déjà qu'être une trahison ?

Mais depuis que le cinéma, non content de vivre sur les films spécialement inventés à son usage, s'est donné pour tâche d'interpréter — ou plutôt de rendre sensible — la vision des poètes, il était inévitable qu'on proposât à ce Moloch dévorateur de chefs-d'œuvre, une reconstitution du monde punique réalisée aux feux du studio. Une première fois, en 1916, nous avons vu une *Salammbô* projetée sur l'écran. Et une première fois, nous fûmes terriblement déçus : là même où les metteurs en scène et les interprètes semblaient avoir fait effort pour suivre au plus près la pensée du romancier, leur bon vouloir nous paraissait une trahison. Et sans doute avaient-ils estimé qu'après tant de batailles, tant de sacrifices humains, après tant d'angoisses et tant d'horreurs, les nerfs des spectateurs ne supporteraient pas la scène finale où Flaubert nous montre Shahabarim arrachant le cœur de Mâtho et l'offrant au soleil, tandis que Salammbô épouvantée, défaille et meurt. Les arrangeurs de ce premier film, en effet, nous proposèrent une fin de leur façon : ce fut tout simple,

Salammbô épousa Mâtho. Ainsi la digestion des gens qui aiment que « finisse bien » l'histoire qu'on leur conte, ne risquait point d'être troublée ; ainsi le film pouvait partir pour l'Amérique, où l'on admet volontiers les coups de revolver, où l'on n'aime rien tant que les horribles catastrophes, les luttes « excitantes » et les poursuites « sensationnelles », mais où, par tradition, la jeune première doit absolument dans les derniers mètres de la bande, donner au jeune premier le baiser qui l' « engage ».

Pourtant ce ne furent pas ces trahisons préméditées qui trahirent le plus Flaubert, mais bien ce que lui-même avait prévu : à voir prendre corps ce que, jusqu'alors, nous avions seulement vu par les yeux de l'esprit, nous éprouvâmes plus d'une déconvenue, et nous mesurâmes combien, en effet, il avait fallu d'art pour « laisser tout dans le vague » et nous donner cependant une aussi complète illusion de la réalité.

II

La seconde version cinématographique de *Salammbô* ⁽¹⁾ suit de beaucoup plus près le texte, et si la mise en scène de M. Marodon est même assez respectueuse, elle nous prouve cependant qu'il n'est qu'une manière de respecter les chefs-d'œuvre et qui est de les laisser en paix.

Peut-être sommes-nous blasés par l'habitude des « profanations » : nous en avons tant vu depuis 1916, que, cette fois, on ne cria plus si fort au scandale et que l'on ne vit point, comme la première fois, des protestations aussi véhémentes que celle de l'Association Syndicale de la Critique, dont le Secré-

(1) La première version de *Salammbô* était italienne, et fut projetée à Paris en mai 1916. La seconde, française, bien que « tournée » en Autriche, fut projetée à l'Opéra le 22 octobre 1925, avec une partition originale de M. Florent Schmitt.

taire, dans son rapport annuel, écrivait : « Je signale en passant le monstrueux sacrilège que le cinéma a commis ces derniers temps sur *Salammbô*, avec la complicité de la famille Flaubert. Elle a autorisé une adaptation, où, au dénouement du film, Salammbô épouse Mâtho avec le consentement d'Hamilcar, à la grande joie des enfants sages et de leurs bons parents. Nous ne pouvons rien à cela maintenant. Mais viendra peut-être l'heure où il nous sera possible de défendre nos chefs-d'œuvre et de sauvegarder nos principes ⁽¹⁾ ». Cette heure-là, M. Pierre Marodon peut l'attendre sans crainte : lui aussi a obtenu l'autorisation de la famille, et il s'est montré moins coupable, ayant pris moins de libertés avec le texte. Au fait, on imagine assez bien l'embarras du metteur en scène, tenté par une œuvre de ce genre, et qui se trouve aux prises avec les difficultés de la traduire en scénario pour le cinéma : va-t-il essayer de nous donner une reconstitution archéologique ? Mais alors, s'il s'entoure des conseils les plus compétents, il risque davantage de surprendre et de dérouter le public, car le public, même lettré, n'a point sur l'archéologie les mêmes opinions qu'un membre de l'Académie des Inscriptions, et se fait de l'histoire une idée convenue à laquelle il ne renoncera point volontiers. Surpris trop vivement, il doutera, donnera tort à celui qui rompt en visière avec la routine, et très vite il bâillera d'ennui. Le metteur en scène va-t-il, au contraire, s'attacher à l'observation psychologique, va-t-il tenter de dégager la part de vérité humaine, vraie à toutes les époques, de nous montrer les réactions des caractères, le jeu des pas-

(1) Annuaire de l'Association syndicale de la Critique Dramatique et Musicale pour 1916, p. 27 ; Rapport de M. Théodore Henry.

Cf. aussi *le Temps* du 16 mai 1916 : Pierre Mille : Nouveaux scénarios pour Cinéma. — *Les Débats*, 12 mai 1916 : *Le mariage de Salammbô*, article signé U. (Hubert Morand).

sions? Mais alors quels passages choisira-t-il parmi ceux que lui propose le roman, car il ne peut tous les faire passer sous nos yeux. Au cours des quelque cinq cents pages que dure son récit, le romancier était à l'aise pour poser des touches, laisser dans l'ombre certains traits, y revenir pour les éclairer. Comment fera notre homme pour respecter ces intentions secrètes, pour savoir si cet ordre est voulu, s'il correspond exactement au dessein de l'auteur, ou si, n'étant que le fait du hasard, il devient licite d'y changer quelque chose? Mais comment admettre qu'il entre une part de hasard dans la confection d'une œuvre d'Art? Ne doit-on pas croire au contraire que son harmonie, son rythme interne, son équilibre, sont le résultat d'un lent travail où le hasard n'a point de place? S'il ne faut rien éliminer, s'il faut faire passer le roman tout entier sous nos yeux, c'est un spectacle de cinq ou six heures auquel nous allons assister, et combien de millions de francs ces kilomètres de pellicule ne vont-ils pas coûter?

Et l'on coupe, et l'on « arrange »... On est certes, en commençant du moins, animé des meilleures intentions et des plus purs desseins, mais il y a tant de motifs étrangers à l'art — des motifs impérieux — tant de raisons péremptoires d'agir ainsi, que nous voyons un film punique intitulé *Salammbô*, mais dont la projection nous laisse complètement ignorer que Carthage était une ville maritime, que l'un des chapitres de Flaubert a pour titre *l'Aqueduc*, un autre *Moloch*, et que ce n'est point par hasard et pour remplir quelques dizaines de pages de descriptions inutiles. En effet, Spendius et Mâtho, après avoir résolu de pénétrer dans Carthage, y parviennent sans que le film nous montre comment; nous les voyons transportés par miracle, un peu comme le compère de revue qui dit à la commère : « Et maintenant à Carthage ! » De même, il n'est pas question du rôle que doit jouer l'aqueduc dans les

plans de Spendius décidé à réduire la ville par la soif. De même nous ne voyons pas le moindre éléphant, et Dieu sait quelle place ces bêtes occupent dans la tactique carthaginoise et dans le roman ! Le personnage d'Hannon disparaît par enchantement ; peut-être a-t-on craint que ses ulcères nous fissent éprouver du dégoût. Il n'y a pas davantage de Giscon, et chose bien plus grave encore, Moloch, la divinité qu'on n'ose nommer, dut inspirer à M. Marodon une terreur toute punique, puisqu'elle est une divinité qu'on ne fait pas voir : à peine l'entrevoit-on.

Ainsi le spectateur qui ne saurait de *Salammbô* que ce que lui en montre le cinéma, ignorerait les sacrifices d'enfants, et tant d'épisodes retracés par Flaubert en des pages pourtant célèbres. Peut-être, dira-t-on, est-ce là preuve de bon goût : nos nerfs qui s'accommodent de ces violentes descriptions verbales n'eussent point supporté la vision directe de semblables atrocités. Mais il n'était aucunement besoin de nous *faire voir* le Moloch de bronze incandescent, dévorateur de chair humaine, et on en convient, ce spectacle eût semblé abominable. Quelle belle chose on eût pu faire avec la scène d'Hamilcar et de l'esclave père de l'enfant substitué au jeune Hannibal, pour être offert en holocauste ! N'aurait-elle pas suffi, cette scène, et mieux que n'importe quelle vision directe à nous rendre sensible toute l'horreur de ce culte barbare ? Or, dans le « cinédrame », il n'est même pas question d'apaiser le dieu... Cet exemple est bien caractéristique du principal défaut des « cinéastes » : ils dédaignent tout ce qui n'est qu'indication et préfèrent l'action. Pourtant, si le cinéma est un art, il lui faut suggérer autant que représenter, et rien n'était plus propre à suggérer l'horreur, sans aucunement la montrer, que la représentation de ce court drame à trois personnages, joué autour de l'enfant dans l'ergastule du suffète.

Ce n'est pourtant point par souci de délicatesse qu'on nous a épargné la vision des scènes tragiques : la délicatesse aurait commandé d'abord de respecter les scrupules que Flaubert avait éprouvés, lui qui, cependant, peignait avec des mots et non point avec des images. Pourquoi donc alors, souligner avec une pareille complaisance le passage où Mâtho rompt la chaînette virginale dans la scène de la tente ? Pourquoi faire de Shahabarim une espèce de proxénète qui encourage une débutante ? Pourquoi, quand Mâtho cherche à s'étourdir pour oublier Salammbô, suffit-il à Flaubert de nous dire : « Il se laissa conduire chez les servantes de la déesse », tandis que le cinéma tire complaisamment de cette simple ligne de texte un épisode fort inutilement vulgaire et nous montre Spendius menant Mâtho dans un bouge à soldats ; pourquoi insister aussi lourdement sur les mines égrillardes de Spendius et de la *lena* ? Est-ce donc un parti pris de gaillardise équivoque, qui, anodin partout ailleurs, devient quand il s'agit d'une œuvre comme celle de Flaubert absolument intolérable ?

S'il n'est pas du domaine du cinéma de nous révéler des choses profondes et d'ordre purement psychologique, — encore que cela soit à prouver, et que M. Dullin, par exemple, nous ait bien fait voir dans le *Miracle des Loups* qu'un artiste y peut réussir — au moins aurait-on pu tirer parti de quelques scènes du roman qui semblaient d'avance faites pour être projetées sur l'écran et que l'on a pourtant négligées. Ainsi quand Mâtho fuit avec le Zaïmph, on omet de nous le montrer hors la ville, élevant le voile au-dessus de sa tête : « l'étoffe soutenue par le vent de la mer resplendissait au soleil avec ses couleurs, ses pierreries et la figure de ses dieux. Mâtho la portant ainsi traversa toute la plaine jusqu'aux tentes des soldats, et le peuple, sur les murs, regardait s'en aller la fortune de Carthage... »

Puis, quel besoin, aussi, de modifier systématiquement le texte de Flaubert dans les phrases explicatives que l'on projette entre les vues? Qui ne préférerait à la phrase finale du cinédrame : « Ainsi mourut Salammhô fille d'Hamilcar Barca », la phrase même de Flaubert : « Ainsi mourut la fille d'Hamilcar, pour avoir touché au manteau de Tanit ! (1) »

III

Et comme si, de tout cela, il fallait que nous eussions une autre preuve, la musique de M. Florent Schmitt nous la donne, car on doit pourtant savoir gré à ceux qui eurent l'idée de tirer un film de *Salammhô*, de ne s'être point contentés pour l'accompagner, de découper en tranches l'opéra de Reyer, mais d'avoir commandé tout exprès à M. Florent Schmitt une partition originale. Il aurait été scandaleux, d'ailleurs, de voir l'Opéra accueillir un film aussi médiocre (et qui avait pourtant obtenu, nous a-t-on dit, l'approbation officielle des experts), si

(1) S'adressant à quelques critiques, M. Pierre Marodon publia dans *Comœdia* du 13 novembre 1925 une longue lettre qui essayait de répondre aux reproches qu'on lui avait adressés : « Un styliste inquiet, disait-il, m'a reproché une phrase que j'avais copiée textuellement dans Flaubert, comme tant d'autres, mais il s'extasie de la narration du frondeur baléare lorsqu'il dit, parlant de ses camarades, « Ils ont été écrasés comme des raisins en cuve ». — « Voilà où je retrouve le grand auteur, s'écrie ce flaubertiste averti. » Mais non, mon bon Monsieur, je vous mets au défi de « retrouver » cette phrase dans Flaubert pour la seule raison qu'elle n'y est pas. Cette phrase est de moi toute crue. Pardonnez-moi, et merci tout de même. » M. Pierre Marodon avoue donc qu'il a parfois substitué sa prose à celle du romancier, ce que chacun put constater hélas ! en suivant la projection du film. Mais il n'a pourtant qu'à demi raison dans l'espèce. La phrase n'est point dans Flaubert, et celui-ci, cependant, a écrit dans l'épisode du frondeur baléare : « Oui, tués tous, écrasés comme des raisins ! Ces beaux jeunes hommes ! les frondeurs, mes compagnons ! les vôtres ! » (*) La phrase n'est donc point de M. Marodon « toute crue ». A lui la cuve, mais les raisins, non pas.

(*) *Salammhô*, p. 41, édition du Centenaire.

la qualité de la musique n'avait été de tout premier ordre. Et cette chose paradoxale est arrivée, que de tous les collaborateurs du cinédrame, c'est le musicien, seul, qui parut avoir compris Flaubert, et qui, seul, a servi sa mémoire. Aussi la musique en ces représentations, prit-elle très nettement le pas sur les éléments visuels du drame, et si nous avons perçu, au delà d'une réalisation matérielle conjecturale ou imparfaite, les intentions du poète, si nous avons, par instants, senti toute la beauté, toute l'horreur d'une œuvre éclatante et tragique, d'une œuvre « pourpre et or », c'est à la musique de Florent Schmitt que nous l'avons dû. On souhaita même l'entendre seule, au concert, pour y retrouver la nostalgie des rêves de Salammbô, l'obsession passionnée du barbare amoureux de la fille du suffète, l'horreur des champs de bataille quand l'aube se lève sur les files de cadavres et que luit pour la dernière fois l'éclat du soleil sur ceux qui râlent et vont mourir... Le musicien dont le tempérament rappelle celui de Flaubert, qui a les mêmes dons magnifiques d'expression, la même puissance, le même tact aussi, sut évoquer cette civilisation brutale et raffinée. Il sut nous conserver la vérité psychologique si bien absente du film. Il tint la gageure, et sa victoire, ici, sembla celle de l'esprit sur la matière.

Ne donna-t-elle pas, en tous cas, pleinement raison à Flaubert?

CHAPITRE VII

LA CORRESPONDANCE DE FLAUBERT ET L'ŒUVRE DE RENÉ DESCHARMES

I

A mesure que paraissaient les volumes de la *Correspondance* de Flaubert publiés par René Descharmes, on connut davantage l'étendue des services que celui-ci rendait à la littérature en ordonnant avec un soin pieux, une patience et une érudition dignes des plus grands éloges, ces textes réputés, mais jusqu'alors si incomplets, si mal classés et si souvent fautifs. Une mort prématurée l'emporta au moment qu'il allait corriger les épreuves du dernier tome. Il avait donc terminé presque entièrement sa tâche, mais la joie de contempler dans son ensemble le monument qu'il avait édifié ne lui fut pas donnée, et ce demeura le grand souci de ses derniers jours que d'en assurer jusqu'au bout la parfaite exécution.

Son nom, depuis longtemps, et dès ses débuts dans la carrière des lettres était familier aux flaubertistes. Tous rendent hommage à la noblesse de son caractère et au désintéressement de ses travaux ; mais sans doute convient-il de préciser avec quelques détails les mérites de l'œuvre qu'il accomplit et de montrer avec quelle modestie et quelle perfection le bon ouvrier qu'il fut a su la réaliser.

II

Ce sera certainement un des traits caractéristiques de l'histoire littéraire de notre temps que certains critiques (et qui sont parmi les meilleurs) aient dévoué leur vie tout entière à la plus grande gloire d'un seul maître; Stendhal, privilégié, occupe à lui seul, à côté de M. Arbelet, plusieurs écrivains; les fervents de Balzac, dans les siècles futurs, n'auront plus grand'chose à dire que M. Marcel Bouteron n'ait dit avant eux, et pareillement, il n'est rien de ce qui concerne la biographie ou l'œuvre de Flaubert que n'ait su René Descharmes et qu'il ne se soit appliqué à mettre heureusement en lumière. Pour lui, l'amour de Flaubert était une sorte de religion. Sans doute, la foi n'a pas besoin de raisons : mais on en trouverait aisément pour justifier celle qui l'animait, et qui fut ardemment agissante parce qu'elle fut profonde et sincère.

Il y avait d'abord entre le romancier et son commentateur parité de goûts, d'idées et de caractères. Le hasard d'une lecture, à l'âge des enthousiasmes, où l'on se donne tout entier, révélait à Descharmes ces affinités profondes. La découverte de la *Correspondance* enflamma son zèle, et comme il aimait déjà passionnément les lettres, il résolut d'entrer chaque jour un peu plus avant dans la pensée de l'écrivain, qui, plus qu'aucun autre, personnifie l'amour de la littérature, un amour cruel, mais dont le tourment est aussi une jouissance. De ce moment, il commença de s'entourer de tout ce qui pouvait le faire mieux connaître : il suffisait qu'une chose lui rappelât Flaubert pour qu'elle prît à ses yeux de l'intérêt.

Il fut de l'intimité de ce maître librement choisi ; il vécut auprès de lui par l'imagination, et comme Flaubert, reclus en sa maison du bord de l'eau, vivait la vie de ses personnages,

Descharmes vécut la vie du solitaire de Croisset, connut le milieu et la société d'alors, mieux que son propre temps, et partagea les amitiés et les haines du romancier. Familièrement, il l'appelait le *Vieux* quand il en parlait (ainsi Flaubert signait-il souvent ses lettres intimes), et il en parlait toujours comme on fait d'un être vivant. Que de fois ne m'a-t-il pas dit en me quittant pour retourner à ses travaux : « Je vais retrouver le Vieux ! », car il l'avait positivement ressuscité.

Imprégné du style épistolaire de Flaubert, il en avait adopté naturellement les tournures et les expressions, et ce n'était point là du pastiche même inconscient : il sentait toutes choses comme les eût senties Flaubert ; comme celui-ci les eût jugées, Descharmes les jugeait et les mêmes mots lui venaient pour exprimer sa pensée. De ce long commerce posthume avec son maître, il avait hérité jusqu'aux manies du *Vieux* et comme lui, s'indignait où d'autres eussent souri. Il avait le même mépris un peu hautain de toutes les bassesses, la même pudeur à parler de soi, et la même répugnance, aussi, à en laisser parler. Il allait droit son chemin ; dédaignant les complaisances et les succès faciles, fuyant les chapelles où l'encens est à bon marché, il eut peu d'amis et moins encore de « camarades » — et pourtant tous ceux qui vraiment le connurent ne purent se défendre de l'aimer...

Mais cette pudeur, dira-t-on, n'aurait-elle pas dû lui interdire de violer l'intimité d'un maître qui s'était précisément si bien appliqué, selon le conseil du sage, à cacher sa vie, et professait que l'œuvre seule de l'écrivain appartient au public et non sa personne ? On a pu se demander ce qu'eût pensé Flaubert de ces livres où sont contées par le menu ses angoisses et ses joies, ses peines et ses amours. N'eût-il pas rugi de douleur à se voir ainsi livré tout saignant à la curiosité de la foule ?

Il n'est pas difficile de répondre. A peine Flaubert était-il mort — et Descharmes alors n'était pas né — que paraissait *Bouvard et Pécuchet*, roman inachevé, que Flaubert eût préféré jeter aux flammes plutôt que de souffrir qu'il fût publié en cet état d'imperfection où il l'avait laissé. Nous sommes libres de penser qu'il aurait eu tort, mais il n'en demeure pas moins certain qu'il n'eût point hésité. Puis ce furent, six mois plus tard, les perfides révélations de Maxime Du Camp, dans la *Revue des Deux-Mondes*, réimprimées dans les *Souvenirs Littéraires*, malgré la cinglante protestation de Maupassant ; et ce furent encore les *Lettres à George Sand*, les quatre tomes de la *Correspondance*, et puis des inédits, des *Notes de Voyage*, des œuvres de jeunesse, les *Lettres à sa Nièce Caroline*, dont le volume dépasse de beaucoup celui des œuvres publiées du vivant et avec l'assentiment de leur auteur. Ah ! qu'il eût souffert le *Vieux*, s'il avait pu croire à cette profanation ! Certes ces manuscrits, petit à petit exhumés des tiroirs où il les avait enfouis, sont, pour la plupart, pleins d'intérêt, et je me hâte de dire qu'il aurait été déplorable que la *Correspondance*, par exemple, demeurât ignorée, car je suis de ceux qui voient en elle le chef-d'œuvre de Flaubert. Mais en est-il moins vrai que jamais celui-ci n'eût consenti qu'on en imprimât une seule ligne, non plus que de ses œuvres de jeunesse ?

Naturellement, ces publications suscitèrent des gloses — souvent un peu hâtives — des critiques, souvent mal informées. Des erreurs, des demi-vérités, plus redoutables que des mensonges, virent le jour autour de ces textes, dont beaucoup étaient tronqués ou même altérés. Qui donc se fût soucié de consacrer de longs efforts à rétablir la vérité, à détruire les légendes qui, petit à petit, se formaient ? Et comment la dire, cette vérité, sans paraître, au surplus blesser cette pudeur si farouche du maître disparu ? Mais comment oublier

aussi, qu'avant toute chose il révérait la vérité? Or Descharmes n'a rien fait qu'une œuvre de sincérité; il aimait trop, il respectait trop l'objet de ses études pour être mû par une illégitime curiosité. Pourtant, qu'on ne s'y trompe pas : ses livres ne sont point pour cela une œuvre d'apologétique, mais une œuvre de patiente et sûre exégèse, où l'on avance pas à pas, en tâtonnant parfois, mais toujours vers la lumière. Et si, finalement, le critique voit se fortifier son amour et grandir sa foi, c'est qu'en vérité, l'homme qu'il étudie mérite pleinement d'être aimé.

Et c'est pourquoi je me plais à croire, maintenant que mon cher René Descharmes est allé retrouver son *Vieux* pour ne le plus quitter, que celui-ci l'accueillit sans amertume et le fit asseoir auprès de lui, sous les « ombres myrteux » où les sages prennent leur repos et sourient avec indulgence de nos futilles querelles et de nos vains soucis.

Issu d'une vieille famille ardennaise, Eugène-Louis-René Descharmes était né à Charleville le 22 octobre 1881 (et non 1880, comme on l'a répété par erreur au moment de sa mort). Elevé dans un milieu où le culte des lettres restait en honneur, il poursuivit ses études au lycée de Mézières, puis, après son baccalauréat, entra en rhétorique supérieure au lycée de Lille, où il eut pour maître M. Paul Berret, le savant éditeur de la *Légende des Siècles*. A Charleville, il avait eu pour condisciple Paul Acker, avec lequel il s'était lié d'amitié.

En même temps qu'il suivit les cours de la Faculté des Lettres, il fit son droit, puis, tout en travaillant à sa thèse sur Flaubert, il revint à Charleville et s'inscrivit au barreau, dont son père, avocat d'esprit fort distingué, avait été bâtonnier. L'année suivante, en 1909, il était reçu brillamment docteur devant la Faculté des Lettres de Lille. Sa thèse prin-

cipale avait pour titre *Flaubert, sa vie, ses œuvres et ses idées avant 1857*, et sa thèse complémentaire *Un ami de Flaubert. Alfred Le Poittevin, œuvres inédites, précédées d'une introduction sur sa vie et son caractère*.

Mil-huit-cent-cinquante-sept, c'est la date de la publication de *Madame Bovary* chez Michel Lévy, suivant de quelques mois le procès fameux. Dans le gros volume de plus de six cents pages, édité à Paris chez Ferroud, nous allons trouver une biographie psychologique, un « essai », qui nous prépare à l'intelligence des œuvres de Flaubert. Voici, exposées dans leurs moindres détails, les influences familiales, les étapes de la formation du romancier, ses années d'apprentissage, ses années de voyage, et ses années de maîtrise. Voici les amis : Le Poittevin, Du Camp, Bouilhet ; et voici l'amour : l'énigmatique et douce figure de Mme M. Schlésinger, qui plus tard sera Mme Arnoux de l'*Education Sentimentale*, et puis Louise Colet, la « muse » insupportable et tendre, tour à tour irritée et soumise, et qui, plus âgée que lui et déjà célèbre quand elle le connut, sentit si bien quel homme supérieur il était, qu'au lieu de le traiter en débutant ce fut elle qui se fit écolière auprès de lui. Et voici les déceptions que les amitiés comme les amours laissent trop souvent après elles, sans doute parce qu'il n'est au monde que les rêves inachevés dont on peut être sûr qu'ils ne décevront pas quand, à l'avance on s'est bien persuadé qu'on ne doit rencontrer au fond de toutes choses qu'amertume et désillusion. Et peu à peu nous apparaît, au cours de ces pages, une âme inquiète et tourmentée, assoiffée d'un idéal qu'elle sait inaccessible. Nous comprenons comment et pourquoi Flaubert qui, depuis son enfance, n'a cessé d'être un idéaliste, un lyrique rebuté par les vulgarités de l'existence, cherche dans les créations de l'art un moyen d'échapper à la réalité, comment il « se forge artificiellement une nature

opposée à celle que, peut-être, l'hérédité, et certainement son éducation première avait façonnée en lui. Et le plus remarquable, c'est de voir que concurremment et alternativement il a développé ses facultés et exercé son talent, tantôt dans le sens de ses tendances originelles, tantôt à l'encontre de ces tendances ⁽¹⁾ ».

Le jugement de la critique fut unanime : ces deux volumes, d'emblée, plaçaient leur auteur parmi les meilleurs historiens de la littérature : « On les quitte, écrivait M. Paul Berret ⁽²⁾, non seulement instruit, mais encore ému. Pas plus que chez Flaubert, l'érudition et la méthode n'ont tué chez René Descharmes le sens de la pitié. René Descharmes a diagnostiqué le cas de Flaubert avec toute la certitude expérimentale de ces médecins chez qui la curiosité professionnelle laisse vivre le don d'émotion ». Ces qualités, ce sens profond de l'humanité, que l'érudition n'étouffe pas, mais auquel elle sert au contraire de support, se retrouvent dans les autres ouvrages de René Descharmes ; car l'exercice de la profession d'avocat ne le détourne point d'écrire, et bientôt même il abandonne le droit pour venir à Paris où, de plus en plus, ses recherches littéraires et ses goûts l'attirent. Il entre à la Bibliothèque Nationale où, attaché au département des Imprimés, il trouve un aliment à sa passion de lecture ; et, comme un instant rivaux dans le culte de Flaubert, nous nous étions, lui et moi, liés d'une fraternelle amitié que la mort seule a pu dénouer, nous publiâmes en collaboration les deux volumes intitulés *Autour de Flaubert* ⁽³⁾.

A la Nationale, Descharmes travailla à la rédaction du cata-

(1) René Descharmes : *Flaubert avant 1857*, p. 546-547.

(2) Paul Berret : *René Descharmes*. L'Enseignement secondaire, août 1909.

(3) 2 volumes, Mercure de France, 1912.

logue général et fut chargé, entre autres, des articles Flaubert et Victor Hugo. Mais tout en se montrant un bibliothécaire modèle, il poursuivait ses travaux personnels. Quand parut la thèse de M. E. L. Ferrère sur l'*Esthétique de Flaubert et le Dictionnaire des Idées reçues* (1), Descharmes entreprit l'étude approfondie de *Bouvard et Pécuchet* dont on a lu déjà l'analyse dans le présent livre (2), et qu'il donna à la veille de la guerre à la *Revue d'Histoire Littéraire*.

Entre temps, après avoir écrit par manière de délassement une notice sur les *Mémoires* de Voltaire, modèle de critique élégante et pleine d'aperçus nouveaux, Descharmes avait recherché les « sources » utilisées par Flaubert pour la composition de *Bouvard et Pécuchet*, et publié divers articles de revues à ce sujet. Mobilisé au 91^e de ligne comme lieutenant de réserve, très affaibli par un long séjour dans la région de Verdun, « commotionné » par l'éclatement d'un obus qui, par miracle ne le blessa point, il dut entrer au Val-de-Grâce, et de ce jour sa santé déclina. Promu capitaine et employé pendant quelques mois à la Section Historique du Ministère de la Guerre, il dut être enfin réformé. Il n'était plus qu'une ombre, mais incapable de demeurer inactif, il reprit du service à la Nationale, et comme le poste de bibliothécaire en chef du Muséum lui était offert, il l'accepta. Là, une tâche administrative très lourde l'attendait ; le catalogue de ce riche dépôt restait à l'abandon depuis de longues années : Descharmes entreprit de le dresser. Puis la guerre terminée, les périodiques arrivèrent par wagons des pays étrangers et il fallut compléter les collections, correspondre avec les sociétés savantes de l'univers entier pour réclamer les numéros manquants de leurs publications. Cette besogne accablante ne l'empêcha point de

(1) Paris, Conard, 1913.

(2) Cf. p. 32.

continuer ses travaux personnels. Les matériaux amassés *autour de Bouvard et Pécuchet* formaient la matière d'un gros volume ; Deschames le publia sous ce titre, au moment où l'on fêtait le centenaire du romancier, et comme à ce propos la Librairie de France décidait de faire paraître une édition nouvelle des œuvres du maître, il accepta de reviser les textes et de classer la *Correspondance*. Depuis longtemps, il avait eu l'idée de procéder à ce classement ; il rêvait d'entreprendre une édition critique, mais il lui avait fallu renoncer à ce projet devant le mauvais vouloir des détenteurs des autographes. L'occasion qui s'offrait lui sembla pourtant bonne à saisir, au moins comme travail de préparation, et, de ce jour, enfermé dans son cabinet au troisième étage du pavillon qui, jadis, avait été la demeure de Buffon, il vécut plus que jamais dans l'étroite intimité du « vieux » Flaubert. A peine avait-il terminé son service à la Bibliothèque, qu'il montait chez lui et se remettait à la besogne. Jamais œuvre entreprise avec plus d'amour ne fut menée à bien avec plus de conscience.

Si la revision des textes imprimés du vivant de Flaubert était chose assez simple (il suffisait de les collationner sur la dernière édition revue par le romancier lui-même), il n'en était pas ainsi de la *Correspondance*. Le traité qui liait les nouveaux éditeurs stipulait bien qu'aucun inédit ne devait être publié par eux ; mais Deschames n'en avait pas moins le devoir et le droit de rechercher les lettres jusqu'alors éparses dans les journaux et dans les revues, et d'enrichir ainsi le recueil en préparation. En outre, comme les précédentes éditions fourmillaient de fautes de lecture, comme de nombreux fragments y semblaient manifestement interpolés, un contrôle rigoureux des manuscrits s'imposait ⁽¹⁾. Enfin, il fallait

(1) Voici quelques exemples, au hasard, de ces fautes de lecture : Tome II. p. 129, de l'édition Conard, dans un passage sur le style de Lamartine, on lit :

reclasser ces lettres publiées sans souci des dates, parce que Flaubert, non plus que ses correspondants n'avait pris soin de les dater lui-même. On imagine ce que fut cette chasse aux documents, quelle correspondance avec les possesseurs d'autographes ou leurs héritiers, quelles innombrables démarches elle nécessita. Descharmes n'eut souvent pour le guider dans ses investigations qu'une allusion à un événement politique, à un décès, à un livre nouvellement paru, ou bien encore à une lecture faite par Flaubert au moment où celui-ci écrivait. Il dut donc dépouiller les journaux et les revues, la collection de la *Bibliographie Française* et lire jusqu'aux bulletins de sociétés de province et jusqu'aux alma-

«...Jamais de ces vieilles phrases, à muscles *savants*, cambrés...» Page 436 du tome I de son édition, Descharmes rétablit la leçon : « jamais de ces vieilles phrases aux muscles *saillants*, cambrés... » Mêmes pages, encore, dans l'une des phrases les plus souvent citées, parce que Flaubert y définit sa conception du style, ne lui avait-on pas fait dire : « J'en conçois un, pourtant, moi, un style qui nous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où notre pensée *voyagerait* sur des surfaces lisses comme lorsqu'on file dans un canot avec bon vent arrière... » Et Descharmes de restituer le vrai texte : « ...un style qui vous *entretrait* dans l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée *voguerait* sur des surfaces lisses... » Et dans une lettre de 1835, ce passage incompréhensible à propos de la mort de Drouhineau : « C'est un fleuron du glaive littéraire enlevé à notre couronne de réaction... » devient clair quand on lit avec Descharmes, « c'est un fleuron de *gloire* littéraire... » Tome II, p. 219 de l'édition Charpentier et même tome, p. 332 de l'édition Conard, on a imprimé : « Michel-Ange était de son temps reconnu pour un grand homme, il *frappait* les puissants... » C'est *il fravait* avec les puissants, qu'il faut lire. Dans le même tome, p. 307, dernière ligne, édition Charpentier et p. 352, édition Conard, on trouve cette perle : « Il y avait quelques fortes bottes à l'écuycère, *royalistes chaussures*... » Flaubert a écrit « *robustes chaussures* ». Enfin, un dernier exemple : p. 178 du tome deuxième de l'édition Conard, on lit : « Bouilhet est le seul homme du monde qui nous ait rendu justice là-dessus à *Maxime* et à moi... » Page 484 du tome I de son édition, Descharmes corrige : « qui nous ait rendu justice à *Alfred* et à moi ». Car Flaubert, selon son habitude, avait désigné son ami Le Poittevin par l'initiale de son prénom A, que l'éditeur prit pour une M, ce qui lui fit imprimer Du Camp au lieu de Le Poittevin. Or, ce que Flaubert dit là de Le Poittevin, il ne l'eût certes point dit de Du Camp,

nachs ⁽¹⁾ ; il dut inventorier les registres des prêts dans les bibliothèques publiques pour y relever la mention des ouvrages consultés par Flaubert. On comprend quels efforts a nécessités la moindre de ces courtes notes, mais si substantielles, justi-

(1) Ainsi, le 10 août 1888, l'*Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux* publiait une lettre portant le timbre de la poste du 23 août 1862 et datée par Flaubert : Vichy, samedi, — mais sans aucune indication relative au destinataire. Les précédents éditeurs avaient négligé de réunir cette lettre à la *Correspondance*, mais M. F. A. Blossom l'avait citée à la page 95 de son ouvrage sur la composition de *Salammô* (E. Champion, 1914). La lettre que Descharmes a publiée à la page 513 du tome II de son édition, commence par ces mots : « J'attendais toujours pour vous écrire, mon cher vieux, que j'eusse quelque chose de neuf à vous narrer. Or, ce matin en même temps que votre lettre, j'en recevais une autre de Bouilhet où il me dit que Lévy accepte toutes mes conditions... » — et se termine ainsi : « ...Je ne reviendrai pas à Croisset cette année. Ma mère se trouve très bien des eaux de Vichy. Quant au pays, mon cher Vieux, il est stupide et peuplé de figures pauvres à faire peur. Voilà tout ce que j'en puis dire. Je lis toujours le *Cabinet des Fées*, lecture peu amusante. Adieu, je vous embrasse. Vestrissimo. » Se demandant à qui Flaubert avait adressé cette lettre, M. Blossom, déjà, remarquait que ce ne pouvait être ni à Ernest Feydeau, ni à Jules Duplan, avec lesquels l'écrivain usait du tutoiement. Quant à Bouilhet, que Flaubert tutoyait aussi, d'ailleurs, il est question de lui dans la lettre ; et pourtant le destinataire était un ami assez intime, connaissant M^{me} Flaubert, et presque certainement un ami de Rouen (je ne reviendrai pas à Croisset cette année...) Or, René Descharmes a su découvrir dans le *Bulletin de l'Association des Anciens Elèves du Lycée de Rouen*, où le D^r Merry Delabost les avait publiées en 1911, une série de lettres de Flaubert à Alfred Baudry (frère de Frédéric Baudry, qui fut bibliothécaire à l'Arsenal, puis à la Mazarine), un rouennais érudit et collectionneur que Flaubert chargeait parfois d'entreprendre des recherches bibliographiques. Et précisément, dans une de ces lettres datées du 7 février 1862 (publiée à la page 495 du tome II de la *Correspondance*), Flaubert demandait à M. Baudry de prendre à la Bibliothèque de Rouen ces volumes du *Cabinet des Fées* dont il est question dans la lettre qu'on vient de lire et qui lui étaient utiles pour préparer le *Château des Cœurs*, la féerie qu'il écrivit en collaboration avec Bouilhet et d'Osmy. Il ne fait guère de doute, dès lors, que la lettre publiée par l'*Intermédiaire* a bien A. Baudry pour destinataire. On pourrait citer maints exemples aussi probants du soin minutieux avec lequel Descharmes accomplit la tâche qu'il s'était proposée. Ainsi est-il parvenu à rétablir dans son texte intégral une lettre à M^{lle} Le Royer de Chantepie, du 11 juillet 1858, que l'on avait publiée en deux endroits séparés et sous deux dates différentes.

fiant le reclassement d'une lettre sous une date qui n'est point celle que les éditions antérieures lui ont assignée. Ainsi, bien rares sont les dates que Descharmes n'est pas parvenu à fixer exactement, bien rares sont les points jusqu'alors obscurs de la biographie de Flaubert qu'un contrôle rigoureux des textes ne lui a pas permis d'élucider.

En outre, ne pouvant rétablir les passages supprimés par les précédents éditeurs, il signala au moins les lacunes qui expliquent le caractère « décousu » de certaines lettres : « Si l'on peut se résigner, écrivait-il dans sa note liminaire, à ne posséder que d'une façon incomplète et imparfaite la *Correspondance* de Flaubert, c'est du moins à la condition d'être averti des mutilations fâcheuses qu'elle a subies ! » Scrupule que n'avaient guère montré ses devanciers !

On n'en devait point témoigner davantage à dépouiller Descharmes du fruit de son travail. M. Louis Conard, en effet, à peine le dernier tome de l'édition du Centenaire venait-il d'être mis en vente, annonçait une réimpression de son édition de la *Correspondance* de Flaubert, « augmentée ». Une note en italique, sous la justification du tirage, au verso du faux titre nous dit que « cette nouvelle édition contient, publié pour la première fois, le texte intégral des lettres à Louise Colet ». Et à la table des matières de ce volume qui est composé de 184 lettres, on trouve mention, en effet, de 29 lettres à Louise Colet *entièrement inédites* et de trente autres lettres dont nous n'avions jusqu'ici que de plus ou moins longs fragments. Restent en tout et par tout, sur un total de 59 lettres à la Muse, 9 dont nous connaissions à peu près le texte intégral, et ceci montre une fois de plus à quel point cette fameuse correspondance a été triturée — pour ne pas dire plus. Admettons donc aujourd'hui, que nous possédons enfin un texte « inté-

gral (1) ». Mais la lecture du volume nous oblige pourtant à demander à l'éditeur quelle définition du mot *intégral* il propose de substituer à celle que tous les lexiques donnent jusqu'ici, puisque, à côté des additions inédites, nous rencontrons aussi des... suppressions ! Tout est relatif en ce bas monde, l'intégrité des consciences comme celle des textes, nous nous en doutions bien un peu, et nous en trouvons la preuve aux pages 273, 331, 336 et 340 du volume, par exemple, où les points entre crochets et les lignes de points n'ont évidemment pas d'autre rôle que de nous indiquer des coupures pratiquées par l'éditeur sur le texte « intégral », celui-là, des autographes.

On ne sait point trop d'ailleurs ce qui l'a déterminé à entreprendre cette opération hasardeuse. Au premier abord, on peut supposer que c'est la pudeur qui a mis en sa main une paire de ciseaux. Mais étant donné ce que cette pudeur a laissé passer sans en prendre trop ombrage, on peut croire qu'elle s'endormait parfois, et qu'elle éprouvait le besoin, réveillée tout à coup, de censurer le bon Flaubert en ses épanchements amoureux, à tort et à travers. Car ce ne sont point les mots vifs qui la décident à couper (nous en trouvions dans chaque lettre, déjà, dans les éditions précédentes, et qui, bien entendu, ont été reproduits dans celle-ci). Ce ne peuvent être davantage la hardiesse des descriptions ou le réalisme des souvenirs évoqués, puisque l'on a imprimé sans barguigner certaines pages (et même certains vers de la Muse) rappelant les entrevues de Mantes avec un luxe de détails où l'on comprend que se soient plu deux amoureux, mais où les lecteurs n'ont point de si bonnes raisons de trouver tant d'agrément. C'est même, oserai-je dire, mettre les grands hommes en situa-

(1) Le second volume publié en 1926 contient 76 lettres ou billets à Louise Colet, dont 19 sont « en partie inédits » et 46 « entièrement inédits ».

tion assez fâcheuse que de nous les montrer avec tant de détails précis, dans une posture dont ils eussent rougi. Ecrivant cela, je pense à cette pudeur, si sincère, celle-là, et si farouche de Flaubert. Il fût mort de honte à la pensée que d'autres yeux que les siens et ceux de sa maîtresse liraient un jour certains passages de ses lettres intimes... Comme elles sont vaines nos doctrines littéraires, nos théories esthétiques, et comme ils sont vains tous nos vœux !...

Est-ce à dire que toutes les suppressions opérées dans les précédentes éditions étaient justifiées? Non point : parmi les fragments inédits jusqu'alors et que M. Conard a publiés, il en est de fort intéressants — et même de fort importants pour l'histoire littéraire. Soit qu'ils éclairent d'un jour nouveau l'élaboration des œuvres de Flaubert ou certains points de sa biographie, soit qu'ils nous donnent de précieux renseignements sur les faits contemporains, sur les hommes ou sur les livres, ces passages nous sont précieux. Ils nous aident en outre à mieux connaître la psychologie de Flaubert, et cela non plus n'est pas indifférent. Mais ce que je veux dire c'est que, devant ces textes, on comprend aujourd'hui moins que jamais quels motifs ont déterminé le choix absurde des premiers éditeurs. Et l'on ne comprend pas davantage, ou plutôt on craint de trop comprendre, quels motifs ont poussé le dernier à tant d'indiscrétion après tant de retenue. S'il nous donnait aujourd'hui un texte vraiment « intégral », encore tout s'expliquerait ; mais puisqu'il a fallu choisir, et rejeter certains passages, était-il donc utile de fournir si complaisamment pâture à la curiosité des badauds? Car l'histoire littéraire est-elle bien enrichie de ce que nous apprenions, de l'aveu même de Flaubert, ce que dirait le lit de Mantes s'il parlait comme Diderot fait parler les « bijoux indiscrets?... »

Mais la nouvelle édition Conard de la *Correspondance* est

précédée d'une courte note signée de Mme Caroline Franklin-Grout. Cette note se termine ainsi : « Tout le monde est d'accord pour admettre que Flaubert, comme critique et comme homme, serait ignoré du public sans la divulgation de ses lettres. Si rapprochée de sa mort, la première édition a été faite avec timidité ; plusieurs, ensuite, ont paru, possédant des textes plus complets. Mais voici enfin une édition nouvelle, revue avec le plus grand soin, et classée, travail difficile (mon oncle ne datant pas ses lettres). Elle contient de nombreux inédits, surtout en ce qui concerne la correspondance avec Mme Louise Colet dont M. Louis Conard a pu acquérir les originaux. Cette édition est sans contredit la plus complète, et j'ajouterai la plus parfaite, parue à ce jour ».

Cette note appelle une remarque. Il est tout à fait juste de dire que cette édition doit au classement des lettres qu'elle renferme son plus grand mérite. Mais ce classement est-il nouveau, est-il particulier à cette édition ? Non. Il reproduit exactement le classement fait par René Descharmes pour l'édition du Centenaire, et qui comprenait non seulement les lettres publiées, mais encore les inédits, dont Descharmes avait une copie prise par lui-même sur les autographes. On en trouvera la preuve dans les notes comme celle de la page 424 du tome premier de la *Correspondance* (édition du Centenaire), je cite au hasard, car les notes de ce genre abondent : « Avant cette lettre, trois autres à Louise Colet, des 22 et 29 février et 1^{er} mars 1852 demeurent inédites ». Ce travail « difficile », Descharmes mit plus de dix ans à l'accomplir, et pour le mener à bien, il ne marchandait ni son temps ni sa peine. J'ai dit déjà plus haut avec quel soin, avec quels scrupules il se voua tout entier à cette ingrate besogne. Ingrate... c'est bien le mot, puisqu'on chercherait en vain son nom dans le premier volume de l'édition nouvelle et « intégrale » de la corres-

pondance. Voilà une suppression qu'on eût bien dû éviter : elle étonnera tous ceux qui confronteront les deux dernières éditions de la correspondance, puisque celle de la librairie Conard reproduit, jusqu'en ses dispositions typographiques, le système de classement adopté par Descharmes.

Sic vos non vobis... René Descharmes est mort, usé prématurément par le travail. Comme il avait hérité de son vieux maître Flaubert cette pudeur un peu dédaigneuse à parler de soi, même pour revendiquer son bien, peut-être, dédaigneusement, se fût-il tu. Mais moi, je ne puis m'empêcher de dire que c'eût été simplement honnête d'imprimer son nom à propos du classement d'une édition, qui, du propre aveu de l'éditeur, doit à ce travail l'un de ses plus grands mérites⁽¹⁾.

L'étendue du labeur que suppose l'accomplissement d'une pareille tâche, les articles que Descharmes publia, tandis qu'il préparait le classement de la *Correspondance*, nous la révèlent, car ces articles ne sont, en quelque sorte, qu'une mise au point des innombrables notes enfermées dans ses dossiers. Ainsi, dans la *Revue de la Semaine*, des 9 et 16 décembre 1921, fit-il paraître une étude sur *Gustave Flaubert, Louis Bouilhet et Eugène Delattre*, et dans les *Marges* des 15 juillet et 15 août 1923, un article sur la *Publication de Salammbô*, où sont rapportés les pourparlers engagés entre Flaubert et son éditeur Michel Lévy, d'avril à novembre 1862. Or, si ce commentaire embrasse une période de six mois, la *Correspondance* s'étend sur un demi-siècle, et cela donne une idée du travail entrepris par celui qui vint à bout de la classer. Mais avec l'extrême

(1) Les lignes qui précèdent ont paru dans les *Marges* (juin 1926). Or, dans les tomes III et IV de la *Correspondance* publiés par M. Conard en 1928, on trouve le nom de Descharmes (orthographié fautivement d'ailleurs), au bas de notes essentielles dont il eût été difficile, sans doute, de ne pas avouer l'origine.

modestie qui était le trait essentiel de son caractère, Descharmes trouvait toute simple cette entreprise et toute naturelle sa réussite, comme si, pour accomplir pareil labeur, il n'eût pas fallu posséder, en même temps qu'une méthode et une conscience rigoureuses, une érudition hors de pair. Même, il regrettait de n'avoir pu mieux faire encore et, dans la « note finale », il écrivait à la veille de sa mort : « Là où la certitude n'a pu être obtenue, j'ai dû me contenter d'une approximation aussi étroite que possible, et, en tous cas, vraisemblable. Ai-je réussi à mener à bien cette partie de ma tâche ? Que vaut cette édition nouvelle de la *Correspondance* quant à son classement ? » Ce qu'elle vaut ? Il était seul à en douter encore, et il est parti, le 7 février 1925, sans entendre la réponse que le public lettré avait déjà faite à sa question.

III

Il n'est guère de livres qui, à tant de points de vue, soient pour le lecteur d'un intérêt aussi divers que la *Correspondance* de Flaubert. C'est la raison qui, d'emblée, et quelque imparfaite qu'ait été la première version, lui fit prendre rang parmi les œuvres capitales du XIX^e siècle. Si variés que soient les sujets de l'aimer, on les peut réduire à trois chefs : le premier est qu'on voit dans ce recueil embrassant cinquante années de la vie littéraire, le tableau le plus achevé de toute une époque, et qu'il constitue aussi un document historique d'une rare importance. En second lieu, c'est qu'il fait saisir sur le vif ce mystérieux travail par lequel s'ordonne la pensée d'un écrivain de grande race, et qu'on y rencontre des trouvailles d'expression, des jaillissements qui, en quelques mots, impriment la « griffe » du maître à la matière qu'il met en œuvre, et que c'est là sans doute, que l'on trouve tout ce qui peut

aider à deviner, sinon à faire comprendre, le secret de ce style qui donne leur caractère aux créations du romancier. Ainsi, comme tout à l'heure pour l'histoire, la *Correspondance* offre pour l'esthétique la même importance, et qui est de premier ordre. En troisième lieu, enfin, la personne de Flaubert s'y livre tout entière, et son caractère est l'un des plus attachants qui se puissent rencontrer. Depuis les *Confessions* de Jean-Jacques, aucun témoignage aussi direct, aucune analyse psychologique aussi profonde n'avaient été donnés en pâture à notre curiosité. Mais tandis que Rousseau ne se fait pas faute de déformer consciemment ou inconsciemment la vérité parce qu'il écrit en songeant à l'opinion du lecteur, et parce que telle est, au fond, sa nature ; tandis que la sincérité dont son livre déborde ne vient pas des faits, presque toujours altérés, mais de leur expression qui trahit ses véritables sentiments, chez Flaubert, c'est l'âme même qui nous est livrée à nu — une âme singulièrement tourmentée, mais toujours limpide. A un degré rare, elle souffre de porter en elle la conviction de « l'irréremédiable misère de tout ». Elle gémit d'avoir acquis, dès le plus jeune âge, cette certitude, qu'en ce monde, « l'illusion est moins poétique que la désillusion ⁽¹⁾ », et que les fruits amers sont les seuls dont le goût persiste. Elle est, cette correspondance, une sorte d'exutoire pour l'artiste qui, plus que nul autre a voulu toute sa vie et avec un acharnement systématique, demeurer hors de son œuvre, et qui, par respect d'une discipline, par respect des « principes » qu'il avait adoptés, s'est volontairement condamné à l'impassibilité au prix d'un perpétuel et douloureux sacrifice. Certes, le secret qu'il avait cru si bien garder, son œuvre déjà nous l'avait livré puisque lui-même y apparaît, et que, quelque

(1) Lettre du 2 avril 1845 à Alfred Le Poittevin. *Correspondance*, I, p. 121.

soin qu'il prenne de la cacher, on y devine sa tendresse : relisez *Un Cœur simple*, relisez les derniers chapitres de *l'Education Sentimentale*, et voyez s'il est difficile d'apercevoir combien sensible est au fond, ce bourreau de soi-même, qui a pourtant écrit : « Exprimer ce que je pense ? Chose douce, et dont je me suis toujours privé ! »

Dès 1884, à propos des lettres de Flaubert à George Sand, M. Paul Bourget signalait l'intérêt d'un pareil document pour les curieux de psychologie. Affirmant l'identité qui existe entre l'homme et l'artiste, il s'écriait : « Oh ! malheureux et noble écrivain ! Et vous croyez que vous pouvez être le prosateur que vous êtes, et ne pas vous confesser tout entier rien que dans le choix de vos épithètes, la qualité de votre éloquence, même contenue ? Cela est si vrai que dans cette œuvre de volonté, que vous avez rêvée impersonnelle et scientifique, c'est votre personne que nous allons rechercher, que nous découvrons, que nous aimons ⁽¹⁾ ! »

Au vrai, donc, cette pensée, il n'était pas besoin qu'on nous la confie pour que nous la devinions, et tout aussi sûrement que nous le pouvons faire dans ces documents intimes. Mais combien est attrayante, pourtant, cette lecture qui confirme nos inductions ! Là, plus besoin d'analyse, plus besoin d'efforts : l'âme se livre à notre curiosité, aiguisée sans doute par ce que nous savons de sa pudeur et du souci qu'elle prenait à se dérober. Car l'« objectivité » de Flaubert, c'est la pudeur de son âme, toute pareille à la pudeur féminine, et qui, comme elle, laisse deviner sous les voiles dont elle se couvre, tout ce qu'elle s'efforce à cacher. Comment notre curiosité ne serait-elle point dès lors toute pleine de sympathie et toute pleine de respect aussi ?

(1) *Essais de Psychologie Contemporaine*, I, p. 195.

Sympathie pour l'homme, et respect pour l'écrivain : parce qu'émane de ces pages un franc parfum de sincérité. Ici rien n'est feint, et tout est dit, au contraire, en un langage si net et si droit que d'aucuns, calomniant cette apparente rudesse, se refusant à voir quelle grande et délicate pudeur elle recouvre, l'ont appelée brutalité, et de plus malveillants, même, ont prononcé le mot de grossièreté. On peut appliquer à la *Correspondance* de Flaubert le mot de Martial : *hominem pagina nostra sapit*, parce que chacune de ses pages sent l'homme, en effet, et que rien n'est plus viril que les sentiments, les pensées, les mouvements de l'âme qu'elles expriment. Mais c'est bien en cela qu'elles nous sont précieuses. Leur recueil pourrait porter le même titre que le poème d'Hésiode, et en le lisant, on revit les jours et les travaux du grand laborieux qui les écrivit ; on ne peut se défendre d'être pris au charme, de partager son angoisse et ses soucis devant la difficulté de la réussite, ses joies de bon ouvrier devant la tâche accomplie ; on porte avec lui le fardeau de sa lourde besogne. Les jours passent en sa compagnie, dans la grisaille monotone du paysage normand, au ciel brumeux ou tourmenté, mais où les nuages que chasse le vent d'ouest, à l'heure du flot, semblent si lourds de tous les rêves aventureux de la race. C'est la solitude de Croisset, au bord du large fleuve qui, tantôt charrie des glaçons, tantôt reflète sur ses eaux vertes le soleil torride, mais dont en toutes saisons le débit retardé par les îles paresseusement allongées en son lit, conserve le même rythme majestueux. C'est Rouen, où nous allons parfois avec le romancier ; il ne s'aventure guère en ville que pour y chercher des livres à la bibliothèque, rejoindre le bon Bouilhet ou rendre visite à quelque rare ami. C'est encore, à Paris, l'appartement du boulevard du Temple, puis le petit logement de la rue Murillo, où les camarades de lettres, Edmond de Goncourt, Emile

Zola, Alphonse Daudet, le « disciple » Maupassant, les « jeunes gens » Huysmans, Céard, Hennique, Alexis, s'assemblent le dimanche, à la fin de l'après-midi, devant le Bouddha qui orne la cheminée. Enfin, à de grands intervalles, de longues escapades, la Bretagne, parcourue sac au dos et bâton en main avec Du Camp, l'Égypte et l'Orient avec le même compagnon, et plus tard, trop rapidement, la Tunisie, pour y chercher la trace de Salammbô. Nous suivons le voyageur pour connaître avec lui « la mélancolie des paquebots, les froids réveils au matin sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues » et nous retrouvons à son retour, avec le même plaisir un peu triste, la maison blanche et la quiète atmosphère de Croisset.

Et puis, comme se déroulent les jours, lentement s'accomplissent les travaux. L'effort est uniforme, à peine varié par la diversité des œuvres. De même que les voyages, tout à l'heure pour le reclus, les longues débauches de style des trois versions de la *Tentation de Saint Antoine*, d'*Hérodiade*, de *Saint-Julien*, sont des escapades pour l'esprit du travailleur. Et nous comprenons, après avoir lu les lettres de sa jeunesse, combien « il a fallu, en effet, qu'entrât en lui de tristesse et que s'accumulassent de désillusions pour qu'il entreprît de ressusciter Carthage » autour de *Salammbô*. Car, dans sa vie sentimentale, pareillement, nous le suivons pas à pas. Nous savons que pour lui aussi, après la passion de l'adolescent pour la belle dame si douce et si pudique, si tendre et si lointaine, rencontrée à Trouville, un matin d'août, vinrent d'autres amours, mais que pour lui comme pour Frédéric « les souvenirs du premier les rendirent bien vite insipides ».

Un instant, il croit pourtant trouver en Louise Colet une âme à la mesure de la sienne, parce qu'il avait trouvé en elle, en effet, une ardeur amoureuse pareille à son propre désir.

Et pendant quelques mois ses lettres vont avoir une douceur, une tendresse, — une puissance, aussi — qui font songer au chant d'amour de Tristan. Il est tard, l'aube va blanchir, et de longues heures se sont passées à écrire. Lui aussi, comme Balzac (vous vous souvenez, dans les *Proscrits*?) enfermé dans sa chambre, sous la lampe inspiratrice, s'est abandonné au démon du travail. Il a demandé des mots au silence et des idées à la nuit. Et la lassitude est venue, imposant à l'esprit une diversion ; la pensée s'est détournée de la page inachevée et couverte de ratures. Il est allé vers la fenêtre, et il a regardé le fleuve dont les eaux miroitent sous le scintillement des étoiles, qui bientôt vont s'éteindre. Dans le grand silence, il a entendu au loin le bruit cadencé des avirons d'un pêcheur qui rentre. Alors, Flaubert est revenu vers sa table : un fin visage, encadré de longues boucles lui est apparu ; Louise est là qui lui sourit. Il a repris une feuille blanche et sa plume s'est remise à courir, évoquant le souvenir de la dernière rencontre. Il dit à son amie, son désir de l'étreindre, puis il parle de sa journée, du labeur accompli, de la tâche du lendemain. Sur un mot jailli par hasard, son imagination part en voyage, construit des palais, parcourt les espaces ; les phrases s'enchaînent, tumultueuses et magnifiques ; les idées s'entrechoquent, la main ne va plus assez vite pour suivre la pensée, c'est son âme même, son esprit sans voile qu'il livre à sa correspondante, et nous en demeurons éblouis...

Mais suivons-la, cette pensée, dès les premiers balbutiements de l'enfant qui sait à peine former ses mots, jusqu'au jour où « las jusqu'aux moelles » il sentira les approches de la mort : d'un bout à l'autre Flaubert est pareil à lui-même. Il a quatorze ans quand il écrit à Chevalier : « Maintenant, on retire à l'homme de lettres sa conscience d'artiste. Oui, notre siècle est fécond en sanglantes péripéties. Adieu, au

revoir, et occupons-nous toujours de l'Art, qui, plus grand que les peuples, les couronnes et les rois, est toujours là, suspendu dans l'enthousiasme avec son diadème de Dieu ⁽¹⁾ ». Il en a seize à peine quand il écrit au même confident : « Nous avons eu cinq jours de vacances pendant lesquels j'ai fait le métier que je fais depuis bientôt seize ans : j'ai vécu, c'est-à-dire, je me suis ennuyé ⁽²⁾ ». Et sans doute n'eût-il pas employé la même forme, mais il est bien sûr qu'à la veille de sa mort, il aurait exprimé les mêmes pensées. Elles remplissent à elles seules les quatre gros volumes de la *Correspondance* ; l'une est le respect de l'Art, et l'autre le dégoût des médiocrités quotidiennes dont est faite la vie, même du plus pur artiste. C'est la profondeur de cette antinomie qui fait tout le drame, c'est elle qui empêche qu'il soit à aucun moment monotone, car les plaintes qu'elle provoque, les cris qu'elle arrache sont d'une infinie variété, comme sont variées les péripéties. Dans l'amour même, quand il rencontre l'amour sur son chemin, Flaubert ne voit qu'une cause de souffrance, comme si, incapable de jouir du présent sans songer aux tristesses qui suivront et aux regrets de ce qui ne sera plus, il redoutait d'avance d'être consolé. Il ne se détourne point, mais il se retient tout juste de dire : *noli me tangere*, et, au lendemain des étreintes, quand celle qui s'est donnée songe encore aux caresses échangées, il est déjà repris tout entier par une maîtresse insatiable, et qui, celle-là, mieux que la pauvre Louise Colet, a bien su l'enchaîner. A l'amante qui lui crie le tourment de sa chair inapaisée, il répond en confessant ses angoisses devant la phrase qui se dérobe et devant l'expression qui le fuit.

(1) Lettre du 14 août 1835 à Ernest Chevalier, *Correspondance*, I, 19.

(2) Lettre du 24 juin 1837 à Ernest Chevalier. *Correspondance*, I, 21.

Et voici une autre péripétie, plus tragique encore : depuis l'âge de vingt-deux ans, il faut qu'aux inquiétudes naturelles de ce grand tourmenté, soit venue s'ajouter la menace d'un mal redoutable et qui en fait un être retranché du reste de l'humanité, à qui bien des joies aux autres permises, demeureront toujours interdites. Il se résigne : « Je suis vraiment assez bien depuis que j'ai consenti à être toujours mal ⁽¹⁾ ». Mais est-ce que pareille renonciation peut s'accomplir sans regrets ? Ecoutez sa plainte : « Je suis passé devant [la maison], j'ai vu les marches et la porte, les volets étaient fermés. A peine si j'ai pu la reconnaître. N'est-ce pas un symbole ? Qu'il y a longtemps déjà que mon cœur a ses volets fermés, ses marches désertes, hôtellerie tumultueuse autrefois, mais maintenant vide et sonore comme un grand sépulcre sans cadavre ⁽²⁾ ». De se savoir ainsi, pour toujours un être d'exception, son orgueil s'accroît, en même temps que s'accroît sa défiance de soi-même, sa crainte de n'arriver jamais à la perfection souhaitée : « Je doute bien souvent si jamais je ferai imprimer une ligne. Sais-tu que ce serait une belle idée que celle d'un gaillard qui, jusqu'à cinquante ans, n'aurait rien publié, et qui, d'un seul coup, ferait paraître un beau jour ses œuvres ⁽³⁾. Combien de fois cette pensée va-t-elle revenir sous sa plume avant qu'il se décide à donner *Madame Bovary* à la *Revue de Paris* ? avant qu'il s'écrie, à la veille de sa mort : « Maudit soit le jour où j'ai eu la fatale idée de mettre mon nom sur un livre ! Sans ma mère et Bouilhet, je n'aurais rien imprimé ! Comme je le regrette maintenant ⁽⁴⁾ ».

(1) Lettre du 13 mai 1845 (datée de Milan) à Alfred Le Poittevin. *Correspondance*, I. p. 127.

(2) Lettre (datée de Marseille), fin avril 1843, à Alfred Le Poittevin. *Correspondance*, I. p. 123.

(3) Lettre à Maxime Du Camp, avril 1846. *Correspondance*, I. 152.

(4) Lettre à sa nièce, 22 février 1879, *Correspondance*, IV. p. 141.

A dessein, j'ai choisi ces citations dans les premières et dans les dernières pages de la *Correspondance*, pour marquer que l'aboutissement rejoint le point de départ, et que bien rarement vie humaine offre pareil exemple d'unité.

Aussi bien, ce pessimisme foncier, quelles qu'en soient les causes, n'a-t-il point pour effet, comme on l'affirma, de rétrécir ses jugements. Nous sommes bien surpris quand nous lisons qu'Emile Faguet « s'étonnait » qu'on pût « parler de Flaubert comme penseur » et le tenait pour un esprit médiocre. *Bouvard et Pécuchet*, si ce livre eût été terminé, personne n'en eût pu nier la profondeur et l'immense portée philosophique ; mais comment soutenir après la lecture de la *Correspondance* que Flaubert n'a rien d'un penseur ? Autant l'oser dire de Goëthe après avoir lu les *Entretiens avec Eckermann*. L'une des plus grandes qualités de ces lettres, c'est leur humanité. L'écrivain qu'on nous représente comme une sorte d'ascète desséché, uniquement préoccupé de servir l'impassible et tyrannique divinité de l'Art, s'y montre un homme auquel rien de ce qui est humain ne demeure étranger. Et le document qu'il nous a laissé sur lui-même est peut-être l'un des plus complets qui soient sur l'humanité.

IV

Car son cœur, en relisant cette correspondance, personne ne peut douter qu'il fût grand, et tout à la mesure de son esprit. Ceci nous ramène à René Descharmes qui publia sur ce sujet une page admirable dans le *Figaro* : « Il n'est point enchâssé dans quelque reliquaire d'or ; aucune lampe suspendue à la voûte d'un temple et scintillant dans l'ombre ne veille sur son repos éternel. Il a échappé cependant à la destruction lente... Il dort au fond d'une modeste caisse en bois, oblongue

et brune, ornée de rayures grossièrement sculptées qui dessinent en clair des triangles et des losanges... Une simple ficelle retenait le couvercle, et mes doigts tremblaient d'émotion l'autre matin en la dénouant... Dans l'intérieur, des feuillets jaunis, couverts d'une écriture droite, écrasée, irrégulière, soulignée par places à gros traits de plume qui s'allongent dans toutes les directions. A côté, un paquet d'enveloppes vides, blanches et mauves, dont il semble qu'on vienne seulement de briser les cachets de cire rouge. Ce n'est rien, d'apparence, qu'un amas de vieux papiers sans valeur, mais on leur découvre soudain un prix inestimable, car sur le premier feuillet, on lit une date : 4 août 1846, sur toutes les enveloppes, la même adresse : *Madame Colet, 21, rue de Sèvres*. Ce sont les lettres de Flaubert à celle qu'il appelait « la Muse ⁽¹⁾... »

L'enthousiasme de ce cœur généreux et ingénu, épris de la noblesse des idées autant que de la perfection des formes, survivait en René Descharmes. La flamme du maître animait le disciple.

Et depuis qu'il nous a quittés, lui aussi, il semble que, pour la seconde fois, ce soit un peu de Flaubert que nous ayons perdu ⁽²⁾.

(1) René Descharmes, *Le Cœur de Flaubert*, Supplément du *Figaro*, 5 août 1911.

(2) On trouvera dans le *Mercure de France* du 15 juillet 1925 (page 300 et sq. une bibliographie des ouvrages de René Descharmes, dont beaucoup n'ont pas été réunis en volumes.

CHAPITRE VIII

FLAUBERT ET L'OPINION

CONCLUSION

I

Célèbre dès la publication de son premier livre, Flaubert fut de ce moment et toute sa vie passionnément discuté. La mort, qui pour tant d'écrivains n'est qu'une définitive entrée dans l'oubli, ralluma, au contraire, les discussions autour des romans écrits par le maître de Croisset. En 1880, il est vrai, personne ne doutait plus comme certains en 1856, que son œuvre ne fût viable ; mais quand même, dans le concert des éloges, se distinguaient quelques sons discords. A de courts intervalles, la publication des œuvres posthumes, de *Bouvard et Pécuchet*, de la *Correspondance* et des *Œuvres de Jeunesse*, fit croître le nombre de ses admirateurs dans le même temps que disparaissaient un à un ses anciens adversaires.

Cependant de nouvelles écoles littéraires s'étaient formées, qui semblaient, au premier abord, devoir répudier l'esthétique de Flaubert. Mais bien qu'elles ne se pliassent point aveuglément aux règles par lui établies, les jeunes générations ne manquaient pas de s'émouvoir en découvrant à leur tour ces livres qui avaient troublé leurs aînées. Le moment venait pourtant, où les détails de son œuvre pouvaient se révéler caducs comme ces objets déjà démodés, mais qui n'ont pas

encore pris le charme que le temps donne aux vieilles choses, et qui courent le risque de ne point vivre assez pour en être jamais revêtues. C'est, pour les livres comme pour les visages, l'âge où paraissent les rides. Parfois la sérénité de la vieillesse estompe les rides sur les visages, et le recul donne aux vieux livres une saveur nouvelle ; mais c'est l'exception. A cette épreuve, la plus terrible, puisqu'un petit nombre seulement en triomphe, Flaubert résistait si bien qu'il en sortait, en définitive, grandi. Il prenait place au milieu des quelques élus dont les œuvres jouissent d'une jeunesse éternelle, parmi ceux qui, par delà la tombe, participent encore à la vie grâce à l'action qu'ils ne cessent pas d'exercer.

Et si la critique reconnaissait en lui l'un des maîtres de la prose française, ce n'était point par un de ces jugements froids comme une épitaphe, consacrant ce que Flaubert appelait une *idée reçue*, admise par tous, mais dont personne ne se soucie de vérifier le bien-fondé. Au contraire, peu d'auteurs continuaient d'être aussi lus du grand public, aussi commentés, et aussi discutés dans les cercles littéraires.

Même, à l'approche du centenaire de sa naissance et près du cinquantenaire de sa mort, de nouvelles polémiques s'engagèrent dont il fut le sujet. D'abord les uns déclarèrent usurpée sa réputation de styliste impeccable. Avec quelques exemples choisis non sans habileté, ils essayèrent de prouver que ce « puriste » était coupable d'inadvertances assez fâcheuses et même de fautes de syntaxe fort grossières. Reprenant un paradoxe de Faguet, ils tâchèrent à démontrer que Flaubert « écrivait naturellement assez mal ». Ils proclamèrent la faillite de ces efforts démesurés, l'inutilité de ces « affres » légendaires du « martyr de la phrase ». Tant de peine, et si stérile en somme, n'aboutissant qu'à un résultat contestable, ne pouvait qu'être le signe d'une sorte d'impuissance. Flaubert

acharné à poursuivre les génitifs, les répétitions, les *qui* et les *que*, reste, ainsi que le remarquait déjà Huysmans, aveugle devant les *comme* ; l'abus des comparaisons, dont quelques-unes sont douteuses et la plupart inutiles, alourdit sa phrase et rend monotone un style un peu trop guindé déjà, et que l'on souhaiterait plus coulant et surtout plus naturel ⁽¹⁾. On sait le paradoxe d'Anatole France (dans la *Vie Littéraire*), paradoxe repris et développé par de nombreux censeurs pour qui ce travail forcené du style n'est qu'une sorte de galéjade, crue par Flaubert lui-même à force d'être répétée, et qu'il n'inventa que pour servir de prétexte aux longues rêveries paresseuses devant les volutes de fumée que l'ermite de Croisset aimait à tirer de sa courte pipe. Pour d'autres, encore, cette difficulté d'écrire est un signe d'affaiblissement des facultés intellectuelles, domptées par la terrible maladie nerveuse qui terrassa Flaubert dès son adolescence. Mais comment expliquer alors, cette prodigieuse facilité de la *Correspondance*, ces longues digressions au courant de la plume et qui nous charment plus encore qu'elles ne durent plaire à Louise Colet ? Enfin, certains critiques ressuscitèrent un vieux grief et s'en prirent à l'« impassibilité » de Flaubert. L'objectivité, poussée jusqu'où il la mena, devient froideur ; le livre cesse d'être humain, et, du même coup, perd le pouvoir d'émotion

(1) Dans le troisième volume de ses souvenirs, *Le Printemps tourmenté* (Flammarion, in-12, 1925) Paul Margueritte conte qu'à l'époque où il fut présenté à Anatole France, celui-ci, alors critique littéraire au *Temps*, « lui vanta l'utilité des travaux de librairie et besognes diverses qui exercent l'esprit en assouplissant le style. Je me suis rappelé ses paroles plus tard quand par la chronique et le conte, je fus conduit à faire bref, en cherchant toujours la vision directe et l'expression précise. Je contai à Edmond de Goncourt, qui le répéta dans son *Journal*, le mot de France : « Oui, oui, Flaubert est parfait, et je n'ai pas manqué de le proclamer..., mais au fond, sachez-le bien, il lui a manqué de faire des articles sur commande. Ça lui aurait donné une souplesse qui lui manque. » Goncourt et Daudet, devant moi, donnèrent raison à Anatole France. »

sans lequel aucune œuvre d'art, si parfaite et si bien exécutée soit-elle, n'est vraiment complète. L'observation méticuleuse des hommes et des mœurs, l'analyse aiguë des passions ne suffit pas. L'auteur ne saurait se borner à copier servilement la réalité. C'est beaucoup d'y réussir, mais ce n'est rien s'il est incapable de recréer la vie. Flaubert, penché sur les spectacles de son temps, n'en a voulu voir et retenir que les laideurs. Avec une joie un peu sadique il a cultivé la bêtise qui le faisait pourtant souffrir. Il s'en est délecté en la contemplant, et finalement il en a lui-même été la victime. *Bowvard et Pécuchet* ont pris sur lui leur revanche.

Voilà le fond du procès que l'on a fait à Flaubert.

II

Il est bien permis de préférer un auteur à un autre, de mettre Balzac ou Stendhal, par exemple, fort au-dessus de Flaubert, ou même tout bonnement, de n'aimer point ce dernier. Mais pour prononcer un jugement critique équitable, ne convient-il pas de se dégager, en quelque sorte, de sa propre personnalité — au moins de ne pas se laisser duper par ses propres penchants, et surtout, par certains courants d'idées qui créent en littérature comme en toutes choses, une espèce de *mode*? On ne saurait trop méditer ce conseil de justice donné par Flaubert lui-même à Mme Roger des Genettes, et que nous avons déjà rencontré : il faut savoir admirer ce qu'on n'aime pas... Mais il semble bien que le dénigrement de parti pris des maîtres du précédent siècle, et, en tous cas de Flaubert en particulier, ait été ces derniers temps et pour une grande part, affaire de mode ⁽¹⁾. Comme toutes les autres, celle-ci est née sans doute

(1) Constatant la nouvelle faveur du roman d'aventures, M. Jean de Pierrefeu écrivait dans le *Journal des Débats* du 11 mai 1921 : « Un tel roman conquiert

d'un besoin de nouveauté parfaitement justifié, et même salubre, à condition toutefois que la réaction ne soit pas systématiquement aveugle, mais ordonnée et appuyée d'arguments. L'Art est une religion dont le *Credo* ne saurait être fixé par nul concile ; l'artiste, cependant a besoin d'un credo ; il lui appartient de le formuler. Mais le critique ne doit pas oublier qu'il n'y a pas de dogmes artistiques universels, indiscutables et éternels, hors desquels il n'est point de salut.

Flaubert en son temps a lui-même été un novateur. Il est juste que d'autres, réagissant contre les doctrines qui furent celles du réalisme ou de *l'Art pour l'art*, apportent à leur tour dans le domaine de la pensée « quelque chose de nouveau ». Mais il ne serait pas plus légitime de condamner Flaubert au nom des dogmes d'une esthétique nouvelle qu'il ne le serait de rejeter au nom de Flaubert ou de quelque autre pontife d'une religion esthétique, toute nouvelle esthétique ou toute forme nouvelle.

La littérature est une chose vivante. Elle ne peut, sous peine de mort, se cristalliser dans une formule d'expression une fois pour toutes adoptée, et il n'était pas plus raisonnable de concevoir que le style de Flaubert fût plus définitif que ne l'a été celui de Bossuet, celui de Voltaire ou de Chateaubriand.

Mais justement, n'est-ce pas énorme, déjà, que ce style soit à ce point représentatif qu'il s'impose tout naturellement pour exemple choisi à qui veut défendre ou combattre une certaine forme d'art correspondant à l'expression de la sensi-

droit de cité chaque fois que le public apparaît incapable de goûter les qualités littéraires d'une œuvre, c'est-à-dire les fines analyses, la peinture des caractères, les descriptions nuancées, les pensées subtiles ou profondes, et réclame uniquement qu'on l'amuse. C'est le cas plus que jamais aujourd'hui. Plaignons, ajoutait M. de Pierrefeu, les écrivains obligés pour être lus, de sacrifier l'élément intellectuel.

bilité française au milieu du XIX^e siècle? S'en prendre ainsi à Flaubert, c'est reconnaître implicitement le rôle qu'il a joué, la place qu'il tient dans l'histoire de la langue, au même titre et sur le même plan que les grands classiques, en étendant le sens de ce mot, comme il convient, aux grands romantiques.

Mais avant de discuter le style de Flaubert et de le juger, il serait indispensable, en bonne justice, de prendre deux précautions : la première — et que rend nécessaire le jugement rapporté par Paul Margueritte que l'on a cité plus haut — c'est de remarquer que la pratique du journalisme ne peut suffire à donner de la souplesse à tous les écrivains. Nul n'a voulu « faire court » autant que Flaubert, nul plus que lui n'a recherché la « vision directe et l'expression précise ». Comparez entre elles les trois versions de la *Tentation de Saint Antoine*, voyez les corrections à *Salammbô* publiées par M. Weil ⁽¹⁾, et doutez après cela que la chronique et le conte « obligatoires » eussent mieux valu que cette discipline librement acceptée et consentie. La seconde précaution, c'est que si l'on peut, pour s'éclairer, faire état, dans une certaine mesure, des théories que Flaubert a formulées dans sa correspondance, on ne saurait, au contraire, appeler en témoignage le style de cette correspondance. Cette précaution, les censeurs de Flaubert n'ont pas toujours convenu de sa légitimité. Et pourtant, comment oublier que Flaubert n'eût jamais consenti qu'une seule ligne de ses lettres fût publiée? S'il est une correspondance de caractère strictement privé, c'est bien celle qu'il échangea avec Louise Colet. N'oublions pas non plus que nous ne possédions de ces lettres que des fragments très arbitrairement découpés et choisis, et que les fautes de lecture et de

(1) Armand Weil, *Le style de Salammbô, manuscrits et éditions. La Revue Universitaire*, 15 avril 1902, pp. 355-368.

copie fourmillaient dans les deux seules éditions que nous eussions jusqu'en 1925.

Ces réserves ne veulent pas dire qu'il eût mieux valu par respect pour les idées de Flaubert, ne pas imprimer sa correspondance, mais que Flaubert eût certainement jugé la question d'un point de vue tout différent de celui auquel nous nous trouvons placés. Et précisément parce qu'elle est dépouillée de tout apprêt, la *Correspondance* devrait être laissée de côté par ceux qui critiquent le style de Flaubert. Envisagée sous cet angle, elle échappe au jugement au même titre qu'un carnet de notes rédigées à la manière télégraphique, pour plus de commodité et en vue d'une utilisation personnelle. Evidemment le jeu n'en est que plus facile. Voici un auteur qui a dit et redit qu'écrire est un tourment. Et voici des centaines et des centaines de pages écrites par ce même homme au courant de la plume, sans qu'il ait jamais pris la peine de les relire (les mots passés, les fautes d'orthographe même, en font foi sur les autographes). L'occasion est trop belle, n'est-ce pas, de confronter l'écriture très réfléchie de ses livres à son écriture toute spontanée, à la forme de prime-saut de sa pensée. Ou bien cet examen révélera des différences profondes — et c'est la conclusion des observateurs superficiels — et l'on en déduira sans indulgence, en vertu du principe : *le style c'est l'homme même*, que le véritable style de Flaubert est celui de ses lettres, et que l'autre, celui des livres, est artificiel, et, partant, qu'il a tous les défauts de ce qui violente la nature. Ou bien la différence sera plus apparente que réelle, elle s'évanouira si l'on pousse l'examen profondément. Et c'est bien en effet ce que l'on constate quand on y regarde d'un peu près : alors, on aperçoit une surprenante unité entre le style de la correspondance, dès que Flaubert se trouve entraîné, dès qu'il aborde certains sujets longuement médités.

— et le style de ses livres. C'est comme deux états d'une même gravure. En dépit des répétitions de mots, des négligences ou des incorrections, cette unité se révèle, chose étrange, dès que Flaubert lâche la bride à son lyrisme si soigneusement refoulé et comprimé par ailleurs, et comme si ce lyrisme prenait sa revanche d'avoir été trop contenu. (« Je suis né lyrique et je n'écris pas de vers » ⁽¹⁾.) C'est bien la même plasticité, la même coupe, la même plénitude, la même sonorité de la phrase, le même rythme de la période, la même construction et la même ordonnance du paragraphe. Et comme cette identité ne pouvait échapper aux censeurs avertis, à quoi bon, ont-ils dit, tant d'efforts, à quoi bon ces « affres », puisque le style des lettres n'est pas si différent de celui des livres ? Pourquoi s'être torturé pour un aussi mince résultat ?

Mais pourquoi, si ce n'est pour justifier certain laisser-aller bien à la mode, faire grief à Flaubert d'avoir cherché la perfection, d'avoir fait honnêtement son métier d'écrivain, d'avoir *travaillé*, en un mot ? Il a, tout simplement, suivi la loi commune à tous ceux qui furent vraiment dignes du nom d'artistes. Il l'a fait plus scrupuleusement qu'aucun autre et on lui reproche même d'avoir péché par excès de scrupules. Sa doctrine, a-t-on dit, conduit au dessèchement, aboutit à une espèce de malthusianisme littéraire. Mais depuis quand, en littérature surtout, la quantité compte-t-elle pour quelque chose au regard de la qualité. On ne voit pas ce que les belles-lettres perdraient le jour où ne prendraient la plume que les seuls écrivains ayant vraiment quelque chose à dire et s'efforçant à le bien dire, et où les autres, — tous ceux qui se contentent d'un profit d'argent et d'un succès aussi bruyant qu'éphémère — garderaient le silence et renonceraient à tirer

(1) Lettre à Louise Colet, 25 octobre 1853, *Correspondance*, 11, p. 144, édition du Centenaire.

dix ou vingt moutures d'un même sac, ou, comme on dit aujourd'hui, à « produire en série ».

S'il demeure dans l'œuvre de Flaubert quelques taches, s'il a parfois, pour supprimer une répétition, laissé passer une négligence, c'est que nulle œuvre humaine ne saurait être parfaite. Pourquoi lui reprocher de s'être montré si difficile envers lui-même ? « Que ma *Bovary* m'embête ! Je commence à m'y débrouiller pourtant un peu. Je n'ai jamais de ma vie rien écrit de plus difficile que ce que je fais maintenant, du dialogue trivial ! Cette scène d'auberge va peut-être me demander trois mois, je n'en sais rien ; j'en ai envie de pleurer par moments, tant je sens mon impuissance. Mais je crèverai plutôt dessus que de l'escamoter ⁽¹⁾ ». Oui, ne rien escamoter... N'est-ce pas une chose coupable, en effet ? Quel exemple que cette conscience chez un écrivain qui avec moins de peine est encore très grand, puisque le style de ses lettres écrites sans effort est toujours le style d'un grand maître et que certains de ses détracteurs comme certains de ses admirateurs déclarent le préférer ! Il a chéri ces efforts qui faisaient son tourment : « Quel lourd aviron qu'une plume et combien l'idée, quand il la faut creuser avec, est un dur courant ! Je m'en désole tellement, que ça m'amuse beaucoup. J'ai passé aujourd'hui une bonne journée, la fenêtre ouverte avec du soleil sur la rivière et la plus grande sérénité du monde ; j'ai écrit une page, en ai esquissé trois autres, j'espère dans une quinzaine être enragé, mais la couleur où je me trempe est tellement neuve pour moi, que j'en ouvre des yeux ébahis ⁽²⁾ ». Il a, comme Cézanne le disait de lui-même, selon le mot que rap-

(1) Lettre à Louise Colet, 19 septembre 1852. *Correspondance*, I, p. 469, édition du Centenaire.

(2) Lettre à Louise Colet, fin octobre 1851. *Correspondance*, I, p. 410, édition du Centenaire.

porte Joachim Gasquet, travaillé jusqu'à l'extase et jusqu'à la douleur. Et cela n'a pas été en pure perte, puisque son œuvre vit, que l'on continue de la lire et de la discuter autant et plus qu'aucune autre. Ces douleurs et ces extases nous ont, de surcroît, valu les meilleures pages de la *Correspondance*, des pages comme celle-ci : « Ma vie, du moins, n'a jamais bronché, depuis le temps où j'écrivais en demandant à ma bonne les lettres qu'il fallait employer pour faire les mots des phrases que j'inventais, jusqu'à ce soir où l'encre sèche sur les ratures de mes pages, j'ai suivi une ligne droite, incessamment prolongée et tirée au cordeau à travers tout. J'ai toujours vu le but se reculer devant moi, d'années en années, de progrès en progrès. Que de fois je suis tombé à plat ventre au moment où il me semblait le toucher. Je sens pourtant que je ne dois pas mourir sans avoir fait rugir quelque part un style comme je l'entends dans ma tête et qui pourra bien dominer la voix des perroquets et des cigales ⁽¹⁾ ». Perroquets et cigales ne le lui ont pas pardonné.

Il y aurait beaucoup à dire sur les différences de style qui séparent *Madame Bovary* de l'*Education Sentimentale* ou du *Cœur Simple*, pour ne comparer que des œuvres de même ordre. Elles révèlent une évolution continue tendant à la simplification, et c'est la marque du génie.

C'est surtout à *Madame Bovary* que les détracteurs de Flaubert ont demandé des exemples ; et ce n'est pas parce que *Madame Bovary* est le plus connu des ouvrages de Flaubert, mais sans doute parce que c'est dans ce roman qu'ils ont plus aisément trouvé des arguments.

Il serait absurde, pour défendre Flaubert, de dire que *Madame Bovary* étant son premier livre doit bénéficier de

(1) Lettre à Louise Colet, 19 juin 1852. *Correspondance*, I, p. 452, édition du Centenaire.

cette sorte d'indulgence que l'on réserve aux productions d'un jeune auteur. D'abord, solliciter l'indulgence pour une œuvre de cette taille-là serait une impertinence assez puérile. Et puis si *Madame Bovary* est bien le premier livre publié par Flaubert, c'est que les scrupules du romancier (ou de ses amis), l'ont empêché d'imprimer les *Mémoires d'un Fou*, *Novembre*, la première version de *l'Education Sentimentale*, la *Tentation de Saint-Antoine* de 1849, *Par les Champs et par les Grèves*, c'est-à-dire à peu près l'équivalent en volume, sinon en qualité, de ce qu'il produisit pendant le reste de sa vie. (Et ces productions de sa jeunesse, par lui dédaignées, eussent suffi cependant pour assurer à Flaubert une place particulière parmi les prosateurs de son temps). Mais, en outre, *Madame Bovary* fut écrite entre la trentième et la trente-sixième année de son âge ; âge où un écrivain, surtout quand il s'appelle Flaubert, est bien en pleine possession de ses moyens.

Cela semble indéniable, et ce l'est.

Mais si, entre les années 1851-1856, Flaubert, au retour du voyage en Orient, est déjà libéré de l'influence de Du Camp, il subit encore celle de Bouilhet : c'est Bouilhet qui, après avoir écouté la lecture (première version) de la *Tentation de Saint-Antoine*, en 1849, prend l'initiative de faire cette déclaration : « Nous [Du Camp et lui] pensons qu'il faut jeter cela au feu et n'en jamais reparler ! » Entendant ces mots, Flaubert, rapporte Du Camp, « fit un bond et eut un 'cri d'horreur », mais il obéit, et s'il ne jeta pas la *Tentation* au feu, il l'ensevelit dans un tiroir où M. Louis Bertrand heureusement la retrouva pour la publier en 1910. Cette influence despotique que Du Camp nous montre dans ses *Souvenirs Littéraires* nous révèle un Bouilhet « timide, mais ferme plus que quiconque dans l'expression de sa pensée lorsqu'il était décidé à la faire

connaître ⁽¹⁾ », et Flaubert ne s'affranchit jamais de sa tutelle tant que Bouilhet vécut. Personne même n'est son ami s'il n'est en même temps celui de Bouilhet ⁽²⁾. Flaubert n'entreprend rien sans consulter Bouilhet, n'écrit pas une ligne sans la lui lire, ne fait pas une correction sans la lui soumettre... et s'il y a tant de comparaisons, tant de *comme* dans *Madame Bovary*, c'est bien la faute de Flaubert, mais c'est bien aussi celle de Bouilhet, grand ami de la métaphore, et qui n'aimait rien tant

Que de polir des mots le tour ingénieux
Et de tordre la phrase avec sa fantaisie
Comme un serpent marbré dont un jongleur d'Asie
Roule autour de ses flancs et déroule les nœuds ⁽³⁾.

Or, la *Correspondance* nous montre à tout instant Bouilhet impatientement attendu par son ami plein de doutes sur certains passages de *Madame Bovary* qu'il vient d'écrire ; Bouilhet arrive et l'oblige à recommencer des chapitres entiers : « Voilà trois fois que Bouilhet me fait refaire un paragraphe, lequel n'est point encore venu ⁽⁴⁾ ». Comment expliquer que ce censeur trop respecté et si pointilleux laisse passer des comparaisons telles que celle-ci : « ... l'on voyait sur la rivière de larges gouttes grasses, ondulant inégalement sous la couleur

(1) *Souvenirs Littéraires*, I, p. 450. — Cf. aussi : René Dumesnil : *La publication de Madame Bovary*. (Malfère, 1928).

(2) Voir la lettre à Louise Colet du 16 février 1852, citée plus haut (p. 69), et la colère de Flaubert à propos de l'article de Sainte-Beuve sur Bouilhet. Il prit en aversion Barbey d'Aurevilly qui avait osé dire à propos de *Melaenis* que Bouilhet n'était que « le clair de lune de Musset ». Et malgré l'article très pénetrant que Barbey écrivit sur *Madame Bovary*, Flaubert ne lui pardonna jamais. (Cf. Descharmes et Dumesnil, *Autour de Flaubert*, I, pp. 73-77.)

(3) *Melaenis*, p. 4 (édition Michel Lévy, 1854.)

(4) Lettre à Louise Colet, 21-22 septembre 1853, *Correspondance*, II, p. 126, édition du Centenaire.

pourpre du soleil, comme des plaques de bronze florentin qui flottaient ⁽¹⁾? » Il est vrai que la couleur et le reflet, seuls, sont comparés au bronze, et que la virgule est placée de manière qu'on ne se méprenne point. Mais, tout de même... si Bouilhet n'a pas vérifié l'aloi de ce bronze florentin, c'est peut-être bien parce que lui-même en avait fait présent à son ami, lequel admirait aveuglément tout ce qui venait du poète.

Au surplus, cette querelle byzantine sur le style de Flaubert ne signifie pas grand' chose. Ceux qui l'ont engagée auraient bien fait de méditer ce conseil, par quoi débute la *Préface aux Dernières Chansons* : « On simplifierait peut-être la critique si, avant d'énoncer un jugement, on déclarait ses goûts ; car toute œuvre d'art enferme une chose particulière tenant à la personne de l'artiste et qui fait, indépendamment de l'exécution, que nous sommes séduits ou irrités. Aussi notre admiration n'est-elle complète que pour les ouvrages satisfaisant à la fois notre tempérament et notre esprit. L'oubli de cette distinction préalable est une grande cause d'injustice. »

Mais les livres de Flaubert ne sont pas de ceux qui ne doivent leur intérêt qu'au style — en est-il, d'ailleurs, qui soient ainsi ? Et n'est-ce pas Flaubert lui-même qui a dit en confidence à Louise Colet : « Les très grands hommes écrivent souvent fort mal, et tant mieux pour eux », après avoir remarqué très justement que « ce qui distingue les grands génies, c'est la généralisation et la création car ils résument en un type des personnalités éparses et apportent à la conscience du genre humain des personnages nouveaux. Est-ce qu'on ne croit pas à l'existence de Don Quichotte comme à celle de César ? » ⁽²⁾

(1) *Madame Bovary*, 3^e partie, début du chapitre III.

(2) Lettre à Louise Colet, 25 septembre 1852. *Correspondance*, I, p. 472, édition du Centenaire.

Ne croit-on pas également à l'existence d'Emma Bovary, de M. Homais, de Frédéric Moreau, de Mme Arnoux et de Félicité, la servante d'*Un Cœur Simple*? Eux aussi sont des personnages nouveaux ou plutôt des types dont nul peintre, nul écrivain, n'avait encore fixé l'image et conservé les traits, mais qui pourtant existent depuis qu'il y a des hommes, et qui existeront tant que durera l'humanité. Et précisément ces types ont bien été créés par « généralisation » : un Homais, un Bournisien, un Frédéric résumant en eux tant de « personnalités éparses » qu'ils demeurent vrais, en se renouvelant, à chaque génération. Ils contiennent en eux quelque chose d'impérissable et qui se transmet comme ces caractères de ressemblance que l'on retrouve dans une galerie de portraits de famille. M. Homais ne tient plus aujourd'hui les propos qu'il tenait au curé Bournisien quand l'un et l'autre habitaient Yonville environ 1840. Mais M. Homais et Bournisien considèrent encore les événements et jugent les hommes et les choses aujourd'hui tout comme les jugeaient et les considéraient les héros de Flaubert. Pour les faire vivre, ces personnages, Flaubert a créé un style qui convient admirablement à l'expression de la sensibilité de son temps, et qui est bien « ce style rythmé comme le vers et précis comme le langage des sciences », dont il avait rêvé.

Mais encore, rabaisser Flaubert styliste, cela ne l'empêche point d'avoir su créer des types, comme Balzac et comme Stendhal, et que n'a-t-on pas dit de leur style, à ceux-là, sans parvenir à les diminuer !

III

Passons au second chef d'accusation : l'impassibilité et la froideur. Au fond c'est la vieille querelle de *l'art pour l'art*

ressuscitée. On la modernise simplement en abandonnant le point de vue moral, trop difficile à soutenir, pour la transporter sur le terrain de l'esthétique, car les temps ont changé et l'on n'oserait plus faire le procès de *Madame Bovary*, accuser Flaubert, comme si l'adultère n'eût pas existé avant qu'il eût pris la peine d'en exposer les effets. Mais on dit que la littérature a mieux à faire qu'à s'attacher à la peinture de sujets ennuyeux, on fait, en somme, le procès des romans d'analyse, ou du moins des œuvres « objectives ». Là encore il conviendrait de méditer la phrase déjà citée de la *Préface aux Dernières Chansons*.

Certes Flaubert a fait de l'objectivité la règle fondamentale de sa poétique. Mais qu'entend-il par là? Il veut simplement dire que l'écrivain doit tenir pour suspectes ses sensations directes et ne les utiliser qu'avec la plus grande prudence, car très souvent ces sensations ne nous livrent qu'une image déformée. Beaucoup d'entre nous portent devant les yeux des verres dont la couleur varie selon les tempéraments, l'humeur ou le caprice du moment. Et puis ce que nous apercevons du monde n'est vrai que pour nous-mêmes et au moment où nous le voyons. Nous avons dit quel conseil il donne à Huysmans ⁽¹⁾ : « L'art n'est pas la réalité, quoiqu'on fasse on est obligé de choisir dans les éléments qu'elle fournit ». Le tout est de bien choisir, de savoir conserver les traits essentiels et d'éliminer ce qui doit être rejeté. Il s'en suit pour Flaubert que les données immédiates sont sans grande valeur pour l'art si l'artiste ne les contrôle en changeant de point de vue, comme le géomètre qui ne saurait se fier à une simple évaluation ou à la mesure d'un seul angle, pour déterminer la longueur d'un arc. Il faut donc de toute nécessité déterminer les règles qui permettront

(1) Cf. plus haut, p. 101.

de savoir que l'on a quelque chance d'approcher la vérité. On reproche à Flaubert ce « dogmatisme », ce qui revient à dire qu'on lui fait grief d'avoir examiné, clarifié et exprimé ses idées sur l'art, et recherché les principes qui lui paraissent régir son métier d'écrivain. Car, ainsi que l'a très justement remarqué M. Paul Souday (1), le dogmatisme est ici nécessaire, « et on peut le nommer simplement recherche de la vérité. On peut être suffisamment dogmatique même sans croire qu'il soit possible de l'atteindre pourvu qu'on fasse loyalement effort pour s'en rapprocher, au lieu de se livrer au caprice du sentiment égotiste et de l'expression personnelle ».

Mais si Flaubert en arrive ainsi à faire de l'objectivisme la règle absolue, s'il condamne le subjectivisme comme le principe de l'arbitraire et de la confusion, c'est être absolument dupe des mots que vouloir en déduire qu'il est condamné par là à ne jamais s'émouvoir et que son œuvre, en conséquence, se trouve assez pauvre en intérêt humain. Pareille accusation ne peut naître que d'une méprise : Flaubert n'intervient jamais pour souffler au lecteur ce que celui-ci doit penser, mais il le suggère, et sa prétendue impassibilité n'empêche point sa sensibilité de se manifester partout dans ses livres. Seulement, il n'interprète pas le conseil d'Horace : *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*, à la manière des auteurs qui étalent devant le public leur propre personnalité quand ce n'est leur propre souffrance, ou leurs propres tares. Il blâme Louise Colet de se mettre elle-même dans ses œuvres, car ce qui importe c'est de montrer les choses, de les éclairer, de les ordonner dans leur vrai plan, de ne fausser ni rapports ni proportions de telle sorte que tout concoure à faire apparaître le sentiment. C'est une tâche plus difficile que d'intervenir

(1) *Le Temps*, 25 janvier 1924.

personnellement, à tout instant, pour avertir le lecteur que tel acte ou telle parole est émouvant, coupable ou ridicule. C'est au lecteur de s'en apercevoir lui-même, et, s'il ne le peut, c'est que le livre est mal fait : « Le relief, écrit-il, vient d'une vue profonde, d'une *pénétration de l'objet* (c'est Flaubert qui souligne), car il faut que la réalité extérieure entre en nous à nous en faire presque crier pour la bien reproduire ; quand on a son modèle net devant les yeux, on écrit toujours bien (1) ». Et ailleurs : « Rappelons-nous toujours que l'impassibilité est le signe de la force ; absorbons l'objectif et qu'il circule en nous, qu'il se reproduise au dehors sans qu'on puisse rien comprendre à cette chimie merveilleuse. Notre cœur ne doit être bon qu'à sentir celui des autres (2)... Il n'y a rien de plus faible que de mettre en art des sentiments personnels. Suis cet axiome pas à pas, ligne par ligne, qu'il soit toujours inébranlable en ta conviction, en disséquant chaque fibre humaine et en cherchant chaque synonyme de mot, et tu verras ! tu verras ! comme ton horizon s'agrandira, comme ton instrument ronflera et quelle sérénité t'emplira. Refoulé à l'horizon, ton cœur l'éclairera du fond au lieu de t'éblouir sur le premier plan ; toi, disséminée en tous, tes personnages vivront et au lieu d'une éternelle personnalité déclamatoire, qui ne peut même se continuer nettement faute de détails précis qui lui manquent toujours, à cause des travestissements qui la déguisent, on verra dans tes œuvres des foules humaines. Si tu savais combien de fois j'ai souffert de cela en toi, combien de fois j'ai été blessé de la poétisation de choses que j'aimais mieux à leur état simple!... Il y aurait un beau livre à faire sur la littérature probante ; du moment que vous prouvez, vous

(1) Lettre à Louise Colet du 7-8 juillet 1853. *Correspondance*, II, p. 85, édition du Centenaire.

(2) Lettre à Louise Colet du 6 novembre 1853. *Correspondance*, II, p. 148.

mentez. Dieu sait le commencement et la fin, l'homme le milieu; l'Art, comme lui, dans l'espace, doit rester suspendu dans l'infini, complet en lui-même, indépendant de son producteur⁽¹⁾...

Cette objectivité de Flaubert est bien tout l'opposé de la sécheresse et de l'impassibilité : elle est si expressive, au contraire, qu'elle rejoint toujours un sentiment dont elle donne la forme sensible, et par là elle nous livre presque toujours l'émotion intime de l'auteur, plus sûrement que ne l'auraient fait n'importe quelles déclamations. J'ai cité déjà des exemples de cette espèce de transposition que l'on rencontre si souvent dans l'*Education Sentimentale*. C'est elle qui fait écrire à Flaubert, parlant de Rosannette : « Elle mentait à son rôle, enfin, car elle devenait sérieuse, et même, avant de se coucher, montrait toujours un peu de mélancolie, comme il y a des cyprès à la porte d'un cabaret ». ⁽²⁾ Que l'on relise à la fin de ce roman, la dernière entrevue de Frédéric et de Mme Arnoux et que l'on prétende après cela, que l'impassible Flaubert est exempt de tendresse et de pitié. Impitoyable et impassible celui qui sut trouver de tels accents, écrire sur la douleur des séparations des phrases aussi lourdes de tendresse ? C'est-à-dire que nul avant lui n'avait pénétré davantage le mécanisme des passions, n'en avait su faire vibrer chez autrui, par la magie des mots, les intimes résonances, et que nul cœur plus que le sien, « n'avait été bon à sentir celui des autres ». C'est en le lisant, et grâce à sa sensibilité contenue qu'on mesure le mieux la justesse de cette remarque d'Anatole France : « C'est le passé qui fait l'avenir, et l'homme n'est au-dessus des animaux que par la longueur de ses traditions et la profondeur de ses souvenirs ⁽³⁾ ». Combien longs et profonds sont les siens...

(1) Lettre à Louise Colet du 27 mars 1852. *Correspondance*, I, p. 428.

(2) *L'Education Sentimentale*, 3^e partie, ch. IV.

(3) *Préface au Faust*, trad. Camille Benoît (Lemerre, 1891).

Et si, un jour, Bouvard et Pécuchet ont pris leur revanche, ce n'est certainement point dans le sens où l'entendent ceux qui croient, en l'affirmant, nuire à Flaubert. Peut-être arriva-t-il en effet, comme nous croyons l'avoir démontré, qu'à son insu, l'auteur finit par éprouver quelque sympathie pour ses deux « bonshommes ». C'est que l'inquiétude morale de Bouvard et Pécuchet, c'est le mal d'Emma Bovary, de Frédéric Moreau, de tous les personnages de Flaubert, c'est le tourment de Flaubert lui-même et de l'Humanité tout entière. Il vient de ce pouvoir imparti à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est et que, très justement, M. Jules de Gaultier a nommé le *bovarysme*, pour mieux rendre hommage à Flaubert d'avoir mis en lumière ce ressort secret de l'âme humaine.

Mais en même temps, Flaubert a trouvé un remède à ce mal. Seulement, ce remède ne vaut que pour les forts : *Sibi constat*. « Cherche bien quelle est ta nature, conseille-t-il à Le Poittevin, et sois en harmonie avec elle ». « Si les buts sont illusoires, dit M. Jules de Gaultier, l'effort approprié ne l'est pas... L'illusion consiste à croire que le bonheur réside dans la possession d'un résultat. Il importe seulement de savoir découvrir sa vocation spéciale et de l'adopter, de chercher sa loi, et de l'accomplir ». ⁽¹⁾ C'est dans l'accomplissement de sa tâche littéraire que Flaubert, suivant le conseil du sage, a trouvé le moyen d'être en harmonie avec soi-même.

IV

Serait-ce donc un maître d'erreurs, l'homme qui nous a laissé, outre ses livres, l'exemple d'une vie entièrement vouée au travail le plus noble et le plus désintéressé, à la poursuite d'un idéal de perfection, une correspondance, enfin, qui pourrait

(1) Jules de Gaultier : *Le Génie de Flaubert*, p. 285. (*Mercur de France*).

servir de bréviaire (pas esthétique, mais déontologique) à tous ceux qui font métier d'écrire? Car il est loisible, encore une fois, de discuter son esthétique et de la rejeter ; mais comment ne pas lui rendre grâce de nous avoir enseigné mieux qu'aucun autre ne l'avait fait avant lui, la joie de l'effort, les élans de tout l'être tendu vers un but, le renoncement à tout ce qui n'est pas ce but, et ce dédain des profits immédiats qui sont la monnaie de la célébrité? Il a dit : « L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu ⁽¹⁾ ». Remarquez comme cela suppose le dédain de toute vaine gloire, de toute réclame, de toute vanité, et comme il faut qu'il s'élève au-dessus de l'opinion pour que l'artiste cache ainsi sa propre personnalité ! Ce n'est pas par son soin que nous sommes renseignés sur sa vie ; il n'a jamais donné une « interview », et il a toujours souffert quand on a parlé de lui en parlant de ses livres. Quelle maxime est donc plus belle que cette affirmation de la nécessité pour l'auteur de s'effacer devant son œuvre? Est-ce donc une erreur que cela? Oui, peut-être en notre temps de « publicité ».

Mais la plus grande injustice, et qu'il eût été cependant bien facile d'éviter, c'est de lui reprocher d'avoir été lui-même et non un autre, c'est-à-dire d'avoir été réaliste et fidèle à la théorie de l'*Art pour l'Art*. Cela revient à reprocher à Racine de n'avoir pas été Shakespeare, à Bossuet de n'être pas Voltaire, ou bien à Wagner de n'être pas Rameau, et c'est absurde tout simplement ; car l'admiration de Racine ne doit point impliquer la condamnation de Shakespeare ; on peut aimer à la fois le Rouge et le Noir et Dominique, Le Curé de Village et Madame Bovary, Servitude et Grandeur Militaires et l'Education Sentimentale. Pourquoi la littérature ne serait-elle pas aussi diverse que l'humanité?

(1) Lettre à Louise Colet, 27 mars 1852, *Correspondance*, I, p. 429.

Flaubert a été un grand écrivain selon sa nature, et il n'eût probablement rien fait qui valût en se forçant pour être autrement : *sibi constat*. Car c'est une erreur de croire qu'il se soit forcé pour écrire *Madame Bovary* plutôt que *Salammbô*, l'*Education Sentimentale* plutôt que *la Tentation de Saint-Antoine*, *Un Cœur Simple* plutôt qu'*Hérodiade* ou *Saint Julien l'Hospitalier*. Il s'est discipliné, et ce n'est pas du tout la même chose.

On est surpris de constater que des admirateurs de la discipline classique, et qui voient en elle le triomphe de l'esprit français, se montrent acharnés à reprocher à Flaubert d'avoir, un demi-siècle avant eux, mis en pratique leurs propres maximes. Ne voient-ils pas que Flaubert est un pur classique, et pour les mêmes raisons que Boileau, « qui vivra — c'est Flaubert qui le dit — autant que qui que ce soit, *parce qu'il a su faire ce qu'il a fait* ». (1) Et c'est précisément la raison qui assure à Flaubert l'immortalité. Peu importe que son œuvre plaise ou ne plaise pas à tous, mais lui aussi a su faire ce qu'il a fait.

Il semble bien vain de prétendre que la discipline de Flaubert ait été néfaste, et qu'enseignant par son œuvre « un esprit mortel à l'enthousiasme », il ait été un maître d'erreurs. Affirmer cela, n'est-ce pas le rendre responsable des exagérations commises par ceux qui, l'ayant mal comprise, n'ont su retenir de sa méthode que la lettre, au lieu de se pénétrer de son esprit ? La lettre tue et l'esprit vivifie. On ne fait pas une œuvre d'art mais seulement de mauvais pastiches ou de plates imitations, en appliquant des recettes ou des formules. Celles de Flaubert ne valaient que pour lui, mais ce qui vaut et garde une valeur vraiment universelle, ce qui reste toujours vivant dans l'enseignement donné par son exemple, c'est la recherche d'une parfaite harmonie entre l'idée et son expression, c'est, en un mot, l'honnêteté dans le travail, et cette discipline ne saurait

(1) Lettre à Louise Colet du 19 septembre 1852. *Correspondance*, II, p. 468.

étouffer l'éclosion d'une œuvre originale. Elle convient à tous les tempéraments et à toutes les écoles.

Il est vain, également, de considérer Flaubert comme une sorte de phénomène unique, une sorte d'exception dans la littérature, un maître qui a pu réussir quelques tours de force, mais dont l'exemple ne saurait susciter que des œuvres sans avenir et stériles comme les fruits de rejetons dégénérés. S'il y a dans Flaubert quelque chose d'exceptionnel, c'est la qualité de ses scrupules, c'est l'opiniâtreté de son labeur, c'est sa conscience. Mais son œuvre envisagée dans ses rapports avec l'histoire littéraire, avec le passé et l'avenir, n'apparaît pas du tout isolée, hors de toute tradition, comme un produit spontané issu de théories plus ou moins contestables. Après une longue préparation silencieuse — ses années d'apprentissage — Flaubert a reçu des mains défaillantes de Balzac, le flambeau qu'à leur tour, ses mains défaillantes tendront, trente ans plus tard, à Maupassant. Ainsi se relie-t-il parfaitement au passé et à l'avenir. Pour le nier, on a voulu, souvent, n'apercevoir dans sa recherche passionnée de la perfection qu'une vertu négative, et pour ainsi dire stérilisatrice. On a dit que l'art du roman se passait fort bien du style, et l'on a confronté l'œuvre de Balzac à l'œuvre de Flaubert pour condamner celui-ci au nom des principes appliqués par celui-là. On pourrait tout aussi bien reprocher à Chateaubriand de n'avoir point choisi l'alexandrin pour composer les *Martyrs*, s'étonner de ne pas trouver dans *le Cid*, le lyrisme exubérant d'*Hernani*...

Pourquoi donc reprocher à Flaubert d'avoir été lui-même, et non un autre, très différent?

Ah, comme il avait raison, le vieux maître, de s'étonner que toujours l'on s'acharne à « demander des oranges aux pommiers ! »

FIN

INDEX DES NOMS CITÉS

- Acker (Paul), 129.
 Adam (M^{me}), 56, 100.
 Albalat (Antoine), 99.
 Alexis (Paul), 26, 27, **93** à **111**, 145.
 Amiel (Henri-Frédéric), 22.
 Anne de Bretagne, 106.
 Apulée, 66.
 Arbelet (Paul), 126.
 Aristote, 61.
 Aubé (M.), 64.
 Aurevilly (voir Barbey d').
 Bachelin (Henri), 23, 28, 73, 103, 104.
 Balzac (Honoré de), 23, 24, 42, 50, **59** à **76**, 126, 146, 154, 170, 172.
 Banville (Théodore de), 25, 26.
 Barbey d'Aurevilly, 45, 57, 66, 162.
 Bardoux (A.), 100.
 Baudry (Alfred), 135.
 Baudry (Frédéric), 135.
 Benoît (Camille), 168.
 Béranger (P.-J.), 79.
 Bernard (Claude), 109, 110.
 Berret (Paul), 129, 131.
 Bertrand (Louis), 14, 161.
 Beyle (H. voir Stendhal).
 Bichat, 61.
 Blainville (de), 61.
 Blossom (F.-A.), 135.
 Bloy (Léon), 37, 103.
 Boileau, 171.
 Bonnetain (Paul), 98.
 Bossuet, 155, 170.
 Bouilhet (Louis), 15, 53, 63, 78, 81, 87, 114, 130, 134, 135, 140, 144, 148, 161, 162, 163, 165.
 Bourget (Paul), 24, 25, 143.
 Bouteron (Marcel), 126.
Bouvard et Pécuchet, 15, 23, 24, 28, 29, **31** à **58**, 61, 66, 96, 128, 132, 149, 151, 154, 169.
 Brunetière (F.), 59, 62.
 Buffon, 73, 133, 157.
 Busnach (W.), 99.
 Byron, 66, 67.
 Caldain (J. de), 93, 99.
Candidat (le), 38.
 Carlyle (Th.), 47.
 Caton (l'Ancien), 52.
 Céard (Henry), 26, 27, 28, **93** à **111**, 145.
 Cervantes, 163.
 Cézanne, 159.
 Champfleury, 62, 70, 71.
 Champion (Ed.), 69.

- Charpentier (G.), 39, 56, 81, 82, 85, 134.
Château des Cœurs (le), 38, 114.
 Chateaubriand, 68, 106, 155, 172.
 Chevalier (Ernest), 146, 147.
Cœur Simple (Un), 28, 66, 142, 160, 164, 171.
 Colet (Louise), 14, 16, 33, 63, 64, 68, 75, 77 à 92, 130, 136 à 140, 145 à 147, 150, 153, 156, 158, 159, 160, 162, 163, 167, 168, 170, 171.
 Commanville (M^{me}, née Caroline Hamard, voir : Franklin-Grout).
 Conard (Louis), 31, 39, 40, 82 à 85, 133 à 140.
 Corneille (Pierre), 172.
 Cousin (Victor), 89.
 Cuvier, 61, 73.
 Cuvillier-Fleury, 70.
 Dante, 76.
 Daudet (Alphonse), 26, 104, 145, 153.
 Deffoux (Léon), 94, 98.
 Degoumois (Léon), 66, 67, 68.
 Delabost (le D^r Merry-), 135.
 Delattre (Eugène), 140.
 Descaves (Lucien), 98.
 Descharmes (René), 11, 32 à 36, 63, 81 à 87, 100, 115, 125 à 150, 162.
 Deslinières, 37.
Dictionnaire des Idées reçues, 31 à 57, 132.
 Diderot (Denis), 138.
 Drouhineau, 134.
 Du Camp (Maxime), 14, 63, 65, 128, 130, 134, 145, 148, 161.
 Dullin (Ch.), 121.
 Dumas fils, 96.
 Dupaty, 79.
 Duplan (Ernest), 113, 114, 115.
 Duplan (Jules), 34, 35, 135.
 Dupuytren, 61.
 Duranty, 70.
 Eckermann, 67, 68, 149.
Education Sentimentale (L'), 9 à 30, 33, 38, 40, 47, 60, 66, 68, 71, 72, 74, 75, 143, 160, 161, 164, 168, 171.
 Epictète, 79.
 Faguet (Emile), 24, 52, 67, 149, 152.
 Farrère (Claude), 42.
 Ferrère (E.-L.), 31, 32, 34, 132.
 Ferroud, 130.
 Ferry (Jules), 100.
 Feuillet (Octave), 60.
 Feydeau (Ernest), 135.
 Fischer (E.-W.), 64.
 Flaubert (le D^r A.-C.), 61.
 Flaubert (M^{me}), 90, 135.
 France (Anatole), 100, 153, 168.
 Franklin-Grout (M^{me}, née Caroline Hamard), 32, 35, 128, 139, 148.
 Fromentin, 170.
 Gambetta (Léon), 100.
 Gasquet (Joachim), 160.
 Gaultier (Jules de), 169.
 Gautier (Théophile), 68, 69, 105.
 Genettes (M^{me}). Voir : Roger des Genettes.
 Geoffroy-Saint-Hilaire, 73.
 Goethe, 65 à 76, 108, 149, 168.
 Goncourt (Edmond de), 94, 144, 153.
 Goncourt (Edmond et Jules de), 60, 104, 153.
 Gourmont (Remy de), 28.
 Gozlan (Léon), 63.

- Guiches (Gustave), 98.
- Hennequin (Emile), 68.
- Hennique (Léon), 26, 93 à 111, 145.
- Henry (Théodore), 118.
- Hérodias*, 145, 171.
- Hésiode, 144.
- Homère, 28, 66, 68, 72.
- Horace, 166.
- Hugo (Victor), 66, 68, 79, 100, 132, 172.
- Huysmans (J.-K.), 26, 27, 45, 46, 47, 93 à 111, 145, 153, 165.
- Karr (Alphonse), 89.
- Lamartine (A. de), 78, 133.
- Langlois (H.), 114.
- Laporte (Edmond), 34, 35, 36, 54.
- Leçon d'Histoire naturelle* (Une), 61.
- Lecou, 65.
- Légende de Saint Julien-l'Hospitalier* (La), 66, 114, 145, 171.
- Lemerre (A.), 39, 57, 66.
- Le Poittevin (Alfred), 10, 14, 32, 49, 64, 67, 130, 134, 142, 148, 169.
- Le Royer de Chantepie (M^{lle}), 66, 67, 135.
- Lévy (Michel), 40, 113, 114, 115, 135, 140, 162.
- Louis XIV, 55.
- Louis-Philippe, 63, 72.
- Louÿs (Pierre), 42.
- Madame Bovary*, 16, 20, 23, 24, 28, 32, 33, 38, 40, 42, 43, 56, 59, 61, 66, 69, 71, 72, 75, 106, 114, 130, 148, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 171.
- Margueritte (Paul), 98, 153, 156.
- Marodon (Pierre), 117 à 123.
- Martial, 144.
- Martineau (Henri), 110.
- Martino (Pierre), 69, 70.
- Masson (E. et M.), 47.
- Maupassant (Guy de), 26, 27, 35, 41, 50, 54, 56, 69, 93 à 111, 145, 172.
- Maynial (Edouard), 65.
- Mémoires d'un Fou*, 10, 11, 16, 17, 20, 26, 78, 161.
- Michel-Ange, 68, 134.
- Michelet (J.), 107.
- Mille (Pierre), 118.
- Mirbeau (Octave), 26.
- Molière, 55.
- Monnier (Henry), 62.
- Montaigne, 66.
- Montesquieu, 60, 66.
- Morand (Hubert), 118.
- Musset (Alfred de), 68, 77 à 92, 162.
- Neveux (Pol), 27.
- Novembre*, 11-13, 16, 17, 20, 68, 77, 78, 79, 80, 161.
- Osmoy (d'), 114, 135.
- Par les Champs et par les Grèves*, 70, 106, 161.
- Pétrone, 66.
- Pierrefeu (Jean de), 154.
- Plaute, 66.
- Pline (l'Ancien), 61.
- Pontmartin (Armand de), 70.
- Préault, 114.
- Rabelais, 66.
- Racine, 80, 107, 170.
- Rais (Gilles de), 106.
- Rameau, 170.
- Raspail, 35.
- Reyer (Ernest), 122.

- Richepin (Jean), 94.
Robin (Ch.), 51.
Roger des Genettes (M^{me}), 35,
36, 41, 95, 98, 100, 154.
Ronsard, 68, 80.
Rosny (J.-H.), 98.
Rousseau (J.-B.), 52.
Rousseau (J.-J.), 88, 142.
- Sainte-Beuve, 78, 81, 82, 162.
Salammbô, 28, 40, 105, 108,
113 à 123, 145, 156, 171.
Sand (George), 35, 60, 68, 128,
145.
Scherer (Edmond), 25.
Schlesinger (M^{me} Maurice), 10,
19, 20, 130, 145.
Schmitt (Florent), 117 à 123.
Scribe (E.), 54.
Séché (Léon), 79.
Seillière (Ernest), 53.
Sexe Faible (Le), 38.
Shakespeare, 50, 66, 108, 170.
Sonor, 67.
Sorel (Georges), 23.
- Souday (Paul), 86, 166.
Spalikowsky (Edm.), 100.
Stendhal, 27, 126, 154.
- Tacite, 108.
Tennant (Mrs, née Collier), 43.
Tentation de Saint-Antoine (La),
12, 28, 41, 56, 66, 68, 105,
108, 145, 156, 161.
Térance, 47.
Tortoni, 70.
Tourgueniev (Yvan), 69.
Trapp, 94.
- Vigny (A. de), 170.
Voltaire, 51, 66, 132, 155, 170.
- Wagner (Richard), 170.
Weil (Armand), 156.
Welsh (Jane), 47.
- Zavie (Emile), 94, 98.
Zola (Emile), 26, 28, 93 à 111,
145.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	7
CHAPITRE PREMIER. <i>En relisant l'Education Sentimentale.</i>	
I. L'idée de ce livre est l'une des plus anciennes qui aient hanté l'esprit de Flaubert. — Les ébauches successives : <i>Les Mémoires d'un fou</i> , <i>Novembre</i> , la première <i>Education Sentimentale</i> . — La version de 1869. . . .	9
II. Comment s'explique cependant la permanence du titre. — La part de l'autobiographie dans la composition du roman. — En dépit de l'« objectivité », la personne de l'auteur apparaît dans le style. — Valeur historique de l' <i>Education Sentimentale</i> . — La postérité de l' <i>Education Sentimentale</i> et le groupe naturaliste . . .	20
III. Pourquoi ce livre fut et demeure encore incompris. — Sa place dans le roman contemporain	28
CHAPITRE II. <i>Bouvard et Pécuchet sont-ils des imbéciles?</i>	
I. La « copie » de Bouvard et Pécuchet. <i>Le Dictionnaire des Idées reçues</i> et le « sottisier ». — Le témoignage de Maupassant et le témoignage d'Edmond Laporte. — Une idée de René Descharmes. — Bouvard et Pécuchet cultivent-ils la bêtise, comme Flaubert lui-même, ou vont-ils copier au hasard, des passages qui se trouveront être absurdes?	31

II. Ce qu'eût été le second volume de <i>Bouvard et Pécuchet</i> . — Conjectures sur ses proportions et sur son contenu.	38
III. Flaubert a fait évoluer ses personnages. — Une opinion de Pierre Louÿs sur <i>Madame Bovary</i> . — Bouvard et Pécuchet deviennent moins antipathiques à Flaubert à mesure qu'il poursuit sa tâche en leur compagnie. — Il les dote de la faculté « pitoyable » de discerner la bêtise et d'en souffrir avec lui. — Des Esseintes et Bouvard.	41
IV. <i>Homo sum, humani nihil</i> .	46
V. « Ayant plus d'idées, ils eurent plus de souffrances. » — Le souvenir du « Garçon ». — Du grotesque au sublime. Défaut de méthode et de discipline. — La sûreté de leur jugement. — Les points qui demeurent obscurs.	48
CHAPITRE III. Deux des maîtres de Flaubert : Balzac et Goethe.	
I. Par l' <i>Education Sentimentale</i> Flaubert appartient à la postérité de Balzac. — Influence immédiate et influence médiata. — Larivière et Desplein. — Léon Gozlan. — Jugements de Flaubert sur Balzac.	59
II. Flaubert et Goethe. — Le livre de M. Degoumois. — Le <i>Wilhelm Meister</i> et <i>Faust</i> . — Admiration pour le maître de Weimar.	66
III. Identité des attaques contre Balzac et contre Flaubert. — Parenté des deux esprits et des deux œuvres, malgré les divergences esthétiques.	69
CHAPITRE IV. Louise Colet, Flaubert et Musset.	
I. Influence de Musset sur le développement du talent de Flaubert : <i>Rolla</i> et <i>Novembre</i> . — De l'admiration à l'aigreur. — Bouilhet rival de Musset. — Jugements de Flaubert. — Les textes de la <i>Correspondance</i> et les variantes des éditions. — Une petite phrase qui en dit long. — Les promenades au clair de lune de la Muse et du Poète.	77

- II Scrupules d'éditeurs et respect des textes. — Les corrections de Flaubert au poème de la *Servante*. — Une leçon de dignité. — A propos d'une lettre inédite : une mauvaise action qui est aussi un mauvais livre. 84
- III. L'Art ne saurait être « un déversoir à passions personnelles ». 90

CHAPITRE V. *Gustave Flaubert et le Groupe Naturaliste. De l'Esthétique de Croisset à la doctrine de Médan.*

- I. Comment s'est formé le groupe naturaliste. — Quelques « gentilleses » de la critique. — Flaubert et Zola. — Opinion de Flaubert sur *Nana*. — « Il faut savoir admirer ce qu'on n'aime pas ». — Un aristocrate de l'esprit 93
- II. Flaubert et *Les Sœurs Vatard*. — La rhétorique est retournée par le naturalisme, mais en est-elle moins la rhétorique ? — Une lettre de Flaubert à Huysmans. — Une lettre d'Huysmans sur Flaubert 99
- III. Le romantisme des naturalistes. — Une lettre de Flaubert à M. Léon Hennique à propos de *M. de Ponttheau*. — « La vérité matérielle ne doit être qu'un tremplin pour s'élever plus haut. — Définition du « roman expérimental ». — L'illusion de Zola : confondre science et littérature. — Il y a loin de Croisset à Médan 107

CHAPITRE VI. *Salammbô à l'écran. Où le « gueuloir » conserve sur l'« Art muet » son avantage.*

- I. Opinion de Flaubert sur les illustrations. — Le cinéma ne réduit pas le danger d'être trahi. — Le premier film de 1916, ou le mariage de Salammbô 113
- II. La seconde version et ses lacunes. — Arrangements et coupures. Carthage sans port, sans aqueduc et sans Moloch. — Les libertés prises avec le texte . . . 117
- III. La revanche de l'esprit : la partition de M. Florent Schmitt. 122

CHAPITRE VII. *La Correspondance de Flaubert et l'œuvre de René Descharmes.*

- I. A propos d'une édition de la *Correspondance*. 125
- II. Un disciple : René Descharmes et son œuvre. — Une thèse : l'érudit et l'homme sensible. — Autres ouvrages et classement de la *Correspondance*. 126
- III. Importance de la *Correspondance* de Flaubert. — Document psychologique, biographique et historique. — Questions d'esthétique et de morale. — Le pessimisme de Flaubert. 141
- IV. Le cœur de Flaubert. 149

CHAPITRE VIII. *Flaubert et l'opinion.* — CONCLUSION.

- I. Flaubert et les générations nouvelles. — Polémiques sur son œuvre. — Son style ; son esthétique et le dogme de l'impersonnalité 151
- II. Comparaisons. — Quelques réserves nécessaires. — L'influence de Bouilhet. — La conscience de l'écrivain. — Des premières œuvres aux dernières, en passant par la *Correspondance*. — La création des « types ». 154
- III. Les principes. — L'Art n'est pas la réalité. — La sensibilité du romancier impassible : Marie Arnoux. 164
- IV. L'exemple de Flaubert. — Valeur de sa discipline. Conclusion. 169

INDEX DES NOMS CITÉS 173

69769-1-29. — Imp. Villain et Bar, 23, rue Dussoubs, Paris.

210010

University of Waterloo
Library

University of Waterloo
Library

University of Waterloo
Library

University of Waterloo

